POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXVI, ZESZYT 2

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1975

POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXVI, ZESZYT 2

WROCŁAW • WARSZAWA • KRAKÓW • GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1975

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1975. Nakład: 1500 egz. Objętość: ark. wyd. 29,20, ark. druk. 23,50, ark. A1 31,25. Papier druk. sat. kl. III, 70 g, 70 × 100. Oddano do składania 11 III 1975. Podpisano do druku 12 VI 1975. Druk ukończono w czerwcu 1975. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 2130/75 — A-18.
Cena zł 45.—

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

CZESŁAW HERNAS

MIEJSCE BADAŃ NAD FOLKLOREM LITERACKIM *

Aby możliwie jasno przejść przez powikłane spory o zakresy folklorystyki literackiej, spróbuję zarysować tu jeden prosty w zasadzie tok myślowy, który — jak sądzę — wymaga podjęcia i który zadecyduje o miejscu badań nad folklorem literackim. Wyjść warto od tego, co niesporne. Dlatego użyty tu termin „folklor literacki" będzie roboczym określeniem wyodrębniającym ze zróżnicowanych definicji folkloru to, co w tych definicjach właśnie wspólne, bez względu na różnice, tzn. na to, co jeszcze — obok twórczości werbalnej — włączają badacze w zakres „*lore*" lub co z tego zakresu wyłączają. Twórczość ustna — traktowana jako przedmiot badań — jest niewątpliwym inwariantem tych definicji.

Dla jasności trzeba też przyjąć jako punkt wyjścia powszechne pojmowanie „*folk*" utrwalone w nauce, zgodne z socjologią folkloru w w. XIX, kiedy termin powstawał, kiedy w określonych warunkach przemiany społecznej rozwinęło się szczególne zainteresowanie dla tradycji przeciwległych wobec poprzednio kultywowanego wzoru (opozycje „Północy" i „Południa", prostoty i cywilizacji). Doprowadziło to wówczas do odkrycia kultury chłopstwa w Europie, w efekcie ustalił się drugi inwariant, który w świadomości europejskiej występuje w swoistym i istotnym złożeniu, równolegle bowiem odkrywano naukowo kulturę prymitywną zamorskich ludów, pisarzom znaną już wcześniej, pojmowaną jako czysta pierwotność i traktowaną jako o d n i e s i e n i e dla badań nad pierwotnością rodzimą. Różnicę spojrzenia na te dwa zakresy można by ująć w zestawieniu: autentyczny prymityw jako punkt wyjścia do konfrontacji kultur i rozważań o naturze człowieka, o społecznej więzi, oraz autentyczna prostota rodzima jako punkt wyjścia konfrontacji wewnętrznej procesu kulturowego, ale też poszukiwania w tym procesie nowego wzoru kultury d o p o d j ę c i a.

* Referat wygłoszony na Konferencji Metodologicznej zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze i Instytut Badań Literackich PAN (Warszawa, 19—23 XI 1974).

A więc „lud" w tym rozumieniu to do dziś przede wszystkim społeczność chłopska, ale nie każda w jednakowym stopniu. Im dalsza geograficznie i cywilizacyjnie od centrów oficjalnej kultury, tym bliższa definicyjnej intencji „*folk*". Dlatego też lud miejski żyjący w strefach cywilizacji znalazł się na spornych marginesach definicji, choć — dodajmy tu dla porządku — w Anglii i w Niemczech wcześnie zajęto się opisem jego kultury.

Niesporne rozumienie terminu „folklor literacki" sprowadza się więc do wyodrębnienia tradycyjnie przekazywanej chłopskiej twórczości oralnej, która — jako zbiór przekazów — różni się od innych zbiorów literackich, ale też

> będąc postacią mowy ludowej, jest [...] jej postacią swoistą, szczególną, mającą określony stopień odrębności, wynikającej z innej hierarchii narzucanych językowi funkcji [1].

Owa inność funkcji wiąże folklor literacki z całością „*lore*", jako systemem ludowej wiedzy i wiary oraz odpowiadającym im rytuałom, a pytanie o jakość tych związków prowadzi już do zróżnicowanych członów definicji i do sąsiednich dyscyplin naukowych, lub — jak kto woli — innych działów wewnętrznych szeroko rozumianej folklorystyki, funkcje te motywowane są bowiem rzeczywistością pozajęzykową.

Tak czy inaczej, aby dokonać analizy przekazu folklorystycznego, trzeba mieć na względzie nie tylko opozycję języka tej wypowiedzi wobec — ogólnie mówiąc — języka literatury, ale i równie ważną opozycję wewnętrzną, do opisu której prowadzi pytanie:

> Jaki jest stosunek folkloru do gwary, czym różni się język pieśni, zagadek, oracji, przysłów, bajek od języka użytkowego, codziennej, potocznej mowy? [2]

To ustalanie podstawowego sensu i niespornego rdzenia używanego dziś terminu reprezentatywnego dla aktualnych poglądów trzeba jednak prowadzić bardzo ostrożnie, by się nie potknąć o wyraz „folklor".

Wyrazu tego użył — jak wiadomo — William Thomps w roku 1846. Wprowadzony wtedy neologizm nie był rezultatem ani szerszych przemyśleń teoretycznych autora, ani rezultatem określonej, pełnej systematyki. Neologizm ten wyodrębniał przedmiot badań i wpisywał go w ówczesne, zastane poglądy na kulturę, uwikłane w znamienne dla epoki mitotwórcze intuicje, w świetle których folklor był raczej przeciwstawieniem niż częścią ogólnej kultury. Być może to właśnie teoretyczne niedookreślenie było wartością neologizmu i przyczyniło się do międzynarodowej jego kariery.

Później jednak, wraz z postępem teoretycznych, a może przede wszystkim terenowych badań, zaczął wyłaniać się obraz folkloru inny niż

---

[1] J. Bartmiński, *O języku folkloru*. Wrocław 1973, s. 259.

[2] *Ibidem*, s. 9.

w modelu założonym na romantycznych dychotomiach. Źródłem zakłóceń w przyjętym obrazie stały się najprostsze pytania dokumentacyjne, różne konieczności z zakresu opisowych identyfikacji, faktografia, której ranga niepomiernie wzrosła w nauce drugiej połowy XIX wieku.

Szybko wzbogacana dokumentacja, konkretne metrykalne ustalenia lub coraz częstsze niepewne ustalania podważyły wyodrębnienie przedmiotu badań. Okazało się, że istnieje złożony, bogaty, odrębny folklor w samych centrach cywilizacji, tj. w miastach, ale też okazało się, że chłopski folklor nawet w tych „definicyjnych" wioskach, odległych i prymitywnych, nie stanowi rezerwatu pierwotności oderwanych od ogólnego procesu kultury, przeciwnie, uczestniczy w wymianie i posiada tyle zapożyczeń zewnętrznych i związków z przemianami cywilizacji, że w nauce — co było wyrazem jej wewnętrznych praw rozwojowych — pojawiły się z kolei fałszywe poglądy o wtórności folkloru wobec kultury wykształconych warstw. Był to czynnik sprzyjający rewizji dawnych założeń. Rezultaty badań i sporów wnosiły korekty szczegółowe do rozumienia definicyjnego „*folk*". Ale faktografia oddzielająca się od ogólnej refleksji teoretycznej była również złem, wiodła do zaułków. Poprawka socjologiczna to np. wyodrębnienie w folklorze wiejskim zbioru nazwanego folklorem młynarskim. Przyjrzyjmy się jej. Była to korekta jasna tylko z pozoru. W istocie bowiem tworzyła dość zawiłe zależności. Jeśli badacz terenowy opisywał monograficznie folklor jednej wsi, nie pomijał i młynarza, który jest chłopem, śpiewa warianty tych samych pieśni co chłop, który nie jest młynarzem, czyli reprezentuje ogólny folklor chłopski, ale też śpiewa pieśni o młynarzu i wówczas reprezentuje folklor młynarski. Jeśli natomiast w tej samej wsi chłop, który nie jest młynarzem, przekazywał tekst o młynarzu, to kwalifikacja jest tu niepewna, przekaz mieści się bowiem w wielotematycznym folklorze chłopskim, ujawniającym także wewnętrzne, socjologiczne układy sympatii i repulsji, ale równocześnie przekaz ten współtworzy dokumentację folkloru młynarskiego. Dobrze jeszcze, jeśli młynarz i jego młyn osadzony był na wsi — gorzej, jeśli na przedmieściu, gdyż wtedy cały ten problem i więź młynarsko-chłopską trzeba dodatkowo włączyć w zakres folkloru miejskiego. Ale jakie są teoretyczne podstawy wyodrębnienia, nie wiadomo.

Obiektywnie jednak w toku koniecznego porządkowania źródeł powstawały możliwości nowych punktów widzenia, nowych spojrzeń na folklor, a mimo to, wbrew rzeczywistości dokumentacyjnej, utrzymuje się intencja starej definicji. Wprowadźmy tu pewną paralelę. De Saussure stwierdził kiedyś — mając na uwadze związki między teoriami lingwistycznymi a rzeczywistością językową — że „*the point of view creats the object*" [3]. W folklorystyce to zdanie, teoretycznie prawdziwe, trzeba

[3] F. Dinneen, *General Linguistics*. New York 1967, s. 331.

zastosować swoiście: nowe punkty widzenia, otwierające się w badaniach terenowych, nie mogły podważyć tradycyjnego, choć były z nim sprzeczne, zarysowana kolizja staje się źródłem kryzysu całego wyodrębnienia. Oskar Kolberg zaatakowany przez Henryka Biegeleisena w r. 1886 za niekrytyczność koncepcji *Ludu* [4] — jako dokumentalista świadomy płynności podziałów i śledzący migrację tekstów potrafi bronić się przeciwko każdemu konkretnemu wytknięciu recenzenta, ale jako folklorysta zmuszony do wylegitymowania własnej dyscypliny mówi z rezygnacją:

> jak nie mamy wcale pretensji być mitologiem, tak nie jesteśmy też ni lingwistą, ni archeologiem, psychologiem itd. Wiemy tylko, jakie to materiały mogłyby dla zasilenia tych nauk być przydatne i wedle naszych pojęć żywiołu im dostarczyć usiłujemy [5].

W takiej koncepcji folklorystyka staje się dyscypliną pomocniczą, źródłoznawczą, ale nawet w tym ograniczeniu jej naukowy status jest wątpliwy, brak określenia zakresu i odpowiedzi na pytanie, wobec jakiej nauki folklorystyka jest dyscypliną pomocniczą: wobec etnologii, literaturoznawstwa, lingwistyki czy wobec tych wszystkich razem i jeszcze innych dyscyplin? Patrząc jeszcze inaczej: samo oddzielenie źródłoznawstwa od nauki było błędem warsztatu, istnieje bowiem wewnętrzna, obustronna zależność między źródłoznawstwem a teoretycznym wnioskowaniem, między podziałem materiałów, a podziałem teoretycznym — czynność gromadzenia źródeł jest tylko elementem roboczym budowania odpowiedzi na określone pytania naukowe. Niestety, owa rezygnacja poważnie zaciążyła na folklorystyce w. XX, i to w badaniach nie tylko nad „folklorem literackim", czyli inaczej literaturą ludową, ale także nad sztuką ludową, czego świadectwem jest artykuł Aleksandra Jackowskiego określający kłopoty z wyodrębnieniem przedmiotu badań odpowiadającego zakresowi pojęcia „sztuka ludowa" [6]. Warto zauważyć, że i w najbliższym sąsiedztwie folklorystyki literackiej trudność główna leży w „niesprecyzowaniu podstawowego pojęcia" — lud. Porównanie trzeba jeszcze rozszerzyć: poza Polską sytuacja nie rysuje się lepiej. W roku 1962 Wiktor Gusiew opisywał różnice w aktualnym rozumieniu folkloru m. in. w Związku Radzieckim [7], od tego zaś czasu zróżnicowanie to powiększyło się wraz z postępem metodologicznym w badaniach. Rok wcześniej Fran-

---

[4] Ten interesujący spór omawiam dokładniej w recenzji: *Studia, rozprawy i artykuły Kolberga*. „Nowe Książki" 1972, nr 21.

[5] O. K o l b e r g, *Studia, rozprawy i artykuły*. W: *Dzieła wszystkie*. T. 63. Wrocław—Poznań 1971, s. 400.

[6] A. J a c k o w s k i, *Po 25 latach — o przedmiocie badań*. „Polska Sztuka Ludowa" 1971, nr 4, s. 197.

[7] W. G u s i e w, *Folklor. Historia i aktualne znaczenia terminu*. Przełożył T. Z i e l i c h o w s k i. „Literatura Ludowa" 1974, nr 4/5.

cis Utley przebadawszy metodą Richardsa i Ogdena amerykańskie definicje folkloru sformułowane przez 21 uczonych, zawarte w słowniku Marii Leach, określił zróżnicowanie występujące w tych definicjach jako „chaos", a folklorystykę jako „tzw. naukę" [8].

Czy w takiej sytuacji nauka o folklorze literackim jest w stanie jeszcze, że tak powiem, „wybić się na niezależność"? I w jakich granicach? Wydaje się, że tak, ale może to być tylko względna niezależność — natomiast w granicach o wiele szerszych, niż przewidywała to delimitacja XIX-wieczna.

Sądzę, że w porządkowaniu sytuacji punktem wyjścia musi być definitywne podważenie XIX-wiecznego rozumienia rdzenia definicji, czyli owego „*folk*", pojęcia, które wciąż — czego nie wolno przeoczyć — stanowi humanistyczne *sacrum*, jest chronione, i to z różnych punktów widzenia. Byłby to temat sam w sobie, trzeba go tu jednak pominąć, poprzestając na kilku refleksjach. Najważniejsza z nich jest niesporna: lud to pojęcie historyczne, a więc zmienne w czasie; badanie ludowej kultury nie może zlekceważyć tej zmienności, nawet jeśli ograniczy się do podstawowej intencji starego wyodrębnienia: lud = społeczność chłopska. Inaczej wyglądała ta społeczność na początku XIX wieku, inaczej pod jego koniec, inaczej wygląda w drugiej połowie XX wieku. Ponadto: ani tak wyodrębniony lud nie trwał nigdy w izolacji, ani jego „*lore*" nie było strefą izolowaną od innych subkultur i od kultury elitarnej. Tego również nie da się zakwestionować. W Polsce dokumentują to źródła od w. XVIII i szczegółowe obserwacje autentycznego obiegu tekstów, dokonywane przez badaczy terenowych od XIX wieku. Czyli folklor literacki nie tylko dziś jest, ale też był przedtem całością złożoną, powstającą na drodze wymiany i doboru. Taka całość wyłania się z *Ludu* Kolberga i taka całość winna się wyłaniać jako obiektywny przedmiot badań już od XIX wieku. Sprawa byłaby także niesporna, gdyby istotnie badacze terenowi badali całość ustnego repertuaru lokalnej grupy chłopskiej, ale i oni, i ich informatorzy dokonywali tylko wyboru z owych rzeczywistych całości. O kierunku i cenzurze wyboru decydowały dwa podstawowe kryteria: genologiczne i kulturologiczne. Zatrzymajmy się na razie przy tym drugim kryterium.

Mówiąc krótko: w kulturze chłopskiej znajdowano to, czego szukano, a to, czego nie szukano tam, było pomijane jako akcydentalne, nawet gdy w grę wchodziły *sacra* i *profana* tej kultury, jeśli dało się je wpisać w proces cywilizacji; dlatego właśnie mało interesował badaczy terenowych autentycznie żywy folklor pochodzenia chrześcijańskiego (lekce-

[8] F. Utley, *Literatura ludowa — definicja operacyjna*. Przełożyli E. Aumer i M. Waliński. Jw., nr 1.

ważył go jeszcze Karłowicz, dobrze obeznany z europejskimi badaniami), ale też, z drugiej strony, równie żywy w tradycji wzór erotyki, uznany przez nich za wulgarne odbicie zepsucia dworskiego. Szukano natomiast włościańskiej, szlachetnej, pierwotnej kultury, z dopuszczalną, ale metaforyczną frywolnością. Dołączyło się do tego i genologiczne ograniczenie: odbicia tej kultury szukano w tekstach oralnych, bo kiedyś lud był niepiśmienny, i tylko w takich tekstach, które zdaniem zbieraczy stanowiły folklorystyczny odpowiednik genologii literaturoznawczej.

A więc odkąd tylko można mówić o rzeczywistych badaniach folkloru — nie przystawały do siebie: założony model i rzeczywistość, tj. założony obraz kultury pierwotnej i towarzyszący mu na dziś edukacyjny wzór włościanina, oraz autentyczny obraz kultury jakiejś konkretnej badanej wsi i utrzymywane wśród chłopów tej wsi rzeczywiste wzory życia i zachowań. Rodziły się z tej nieprzystawalności interesujące kolizje. Wróćmy do wspomnianego przykładu: Biegeleisen okiem pozytywisty wykrywa niekrytyczności warsztatu dokumentacyjnego u Oskara Kolberga, wówczas starszego pana, wychowanego jeszcze w epoce romantycznej. A równocześnie zarzuca Kolbergowi — który nie mógł inaczej spisywać wiejskiego folkloru, jak tylko wraz z zapożyczeniami i zależnościami zewnętrznymi — że włączył do *Ludu* „kreacje artystyczne", teksty niewłościańskie w doborze wyrazów czy zwrotów, czy teksty nieludowe „w zakroju melodii", a więc związane z cywilizacją, dworami, miastami. Takiego folkloru, jakiego oczekiwał Biegeleisen, w terenie badanym po prostu nie było. W tym punkcie sporu za pozytywistę uznać trzeba Kolberga, który respektował fakty kulturowe, złożony obraz kultury w lokalnych społecznościach. Jego punktu widzenia nie da się odrzucić.

Ale nie da się odrzucić i opozycyjnego stanowiska Biegeleisena, dla którego folklor literacki gromadzony w zbiorach miał odzwierciedlać pierwiastki „szczero-ludowe". Intencja ta, autorytatywna i z różnych względów trudna do naukowej dyskusji, po dziś dzień nie osłabła, choć nie w ten sposób formułuje się ją obecnie. Ma ona różne warianty przekładalne na język określonych kierunków metodologicznych lub formułowana jest wprost i nawet nie wymaga uzasadnień teoretycznych, odwołuje się bowiem do tradycji kulturowej, do wyboru intuicyjnego. Dlatego też, mimo przeświadczenia, że zgromadzony i gromadzony folklor literacki wsi to całość złożona z różnych, głębszych i płytszych pokładów, nie zawsze respektuje się prawo do badań także w tych płytszych, tzn. chronologicznie nowych, pokładach o wyraźniejszych związkach z procesem cywilizacyjnym, z natury rzeczy innych — także w formie przekazu — niż te dawniejsze. Przykładem sporów o przynależność do folkloru, tzn. o przedmiot badań, są dyskusje nad *Słownikiem folkloru polskiego*,

m. in. recenzja zestawiająca spis haseł, które — zdaniem recenzenta — są w *Słowniku* niepotrzebne, jako nie pierwotne elementy, lecz przejęcia cywilizacyjne [9]. Kryje się za tą krytyką powszechniejsza wątpliwość, czy elementy o proweniencji cywilizacyjnej przyjęte przez folklor uważać można za autentyczne i żywe jako część ludowej kultury, a także czy w ogóle należą do folkloru (są to m. in. całe cykle wątków narracyjnych), czy badanie folkloru jako pierwotnego złoża narodowej kultury nie powinno się ograniczać do tego, co właśnie inne i utrzymane w duchu tradycyjnym.

Idzie tu nie tylko o badania folkloru, lecz także o jego ochronę, o programowanie rozwoju, o związek nauki ze współczesną rzeczywistością kulturową. A więc trzeba by tu mówić i o tych zjawiskach współczesności i tych twórcach, którym pomaga folklorysta jako organizator kultury, świadomy tego, co w tradycji pierwotne — o produkcji przedmiotów „ludowopodobnych", o twórczości pisanej gwarą, nawet jeśli gwarą już się nie mówi, o próbach podtrzymywania tradycyjnych widowisk obrzędowych wraz z ich repertuarem tekstowym, które ani nie są już dziś obrzędem, ani nie stają się rzeczywistą ludową zabawą.

Wydaje się, że cały ten zbiór działań wyrosły z tradycyjnej folklorystyki wiedzie w kierunku przemiany twórczości w produkcję i możemy go z obecnych rozważań wyłączyć.

Paradoks leży w tym, że żywa kultura ludowa znalazła się dziś jakby opodal przedmiotu badań folklorystyki.

Warto zatrzymać się przy dziełach współczesnych pisarzy, twórców, których związki z autentyczną chłopską kulturą są równie niewątpliwe co i ranga artystyczna dzieł. W ostatnich latach pisarze tacy, jak Tadeusz Nowak, Edward Redliński, Wiesław Myśliwski, inspirację ludową odnajdują nieco inaczej, gdzie indziej, wykorzystują na innych niż dotąd zasadach, odwołując się do chłopskiej świadomości, doświadczeń i kryteriów, do wiedzy o chłopskim losie, a coraz mniejsze znaczenie ma dla nich — i pewnie dziś dla literatury — tradycyjnie wyodrębniony folklor literacki jako oderwana kolekcja pieśni, oracji, zagadek, przysłów, bajek. Wiesław Myśliwski zapytany ostatnio o wiejski rodowód swej twórczości zastrzegł się od razu: „Pojęcie folkloru w tego typu rozważaniach po prostu mnie irytuje" [10]. Także bez owych stylizacji i zapożyczeń w cytacjach obywa się proza Redlińskiego, która tyleż wpisana jest w rzeczywisty obraz wsi białostockiej — co we współczesne inteligenckie, dziedziczone po w. XIX,

---

[9] S. Sławski, *W sprawie słownika folkloru*. „Tygodnik Kulturalny" 1965, nr 49, s. 6.

[10] *Źródło*. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia K. Nastulanka. „Polityka" 1974, nr 44, s. 8.

wyobrażenia wiejskiego prymitywu. I jeśli jego proza jest pamfletem — jak próbowano ją odczytywać — to nie na wieś białostocką, lecz na te wyobrażenia. Dodajmy, że i Nowaka nie fascynuje folklor literacki, lecz „prawdy wyrosłe w łonie chłopskiej kultury", „uniwersalny pierwiastek ludzki", jaki w tym źródle znajduje [11].

Przykłady powyższe dowodzą, że kultura chłopska jest nadal — czy na nowo — źródłem inspiracji, nowych i innych, i to kultura nie pierwotna, lecz współczesna, z jej wszystkimi dzisiejszymi zależnościami i powikłaniami, nawarstwieniami; a równocześnie widać z tych przykładów, że nie pokrywa się ów obszar z tradycyjnie wyodrębnionym folklorem. Szeroko rozumiana kultura ludowa jest nadal wartością jako źródło, fascynuje świadomość społeczną jako swoiste *sacrum*, trudne do precyzyjnego określenia, natomiast folklor w tym rzeczywistym kształcie, jaki mu narzuciły przebrzmiałe już programy przemian kultury i późniejsza dokumentacja zbieraczy, jest dziś wręcz zaprzeczeniem własnej istoty, tj. autentyzmu — jest współcześnie nieautentyczny. Zniechęca dziś badaczy, twórców kultury i odbiorców, jako całość złożona z ogniw prawdziwych, lecz całość sztuczna w tym złożeniu i przeniesieniu czasowym, programowo niekompletna i oderwana od żywego procesu przemian. Przeziera z tej całości XIX-wieczny projekt portretu włościanina. Projekt, a nie portret rzeczywisty, bo i w XIX w. los chłopski wpisany był we wszystkie zależności zewnętrzne, związki z dworem, miastem, Kościołem, a skoro życie wpisane było w te związki, trudno przypuszczać, by ich nie uwzględniała chłopska wiedza o życiu i — idąc dalej — by świadomość ta nie uzewnętrzniała się w formach kultury, w jej odrębnościach, przejęciach i adaptacjach. Jeśli pamiętać o tej prawdzie, udokumentowanej dobrze przez zbiory etnograficzne, to trzeba się zastanowić nad zasadnością upowszechniającego się w Europie od kilkunastu lat teoretycznego podziału na folklor i folkloryzm. Podział ten zakłada bowiem, że folklor to dawna prymitywna kultura, całość już zamknięta, folkloryzm zaś to zjawisko nowe (prąd? ruch? przemysł?), adaptacyjne — autentyczne lub programowane. Bez względu na różnice poglądów na temat samego folkloryzmu [12] — jeśli przyjąć, że wyłączymy z tego zakresu wszystko, co

---

[11] *Bunt i mądrość ludzkiej wspólnoty.* Z Tadeuszem Nowakiem rozmawia R. Sulima. „Nowe Książki" 1970, nr 16, s. 964.

[12] Z wielu prac na ten temat wymieńmy następujące: H. Moser, *Folklorismus in unserer Zeit.* „Zeitschrift für Volkskunde" 1962. — H. Bausinger, *„Folklorismus" jako mezinárodni jev.* „Národopisné aktuality" 1970. — J. Burszta, *Kultura ludowa — folkloryzm — kultura narodowa.* „Kultura i Społeczeństwo" 1969, nr 4. — O. Sirovátka, *Folklorismus jako jev současné kultury.* W zbiorze: *Tradice lidové kultury v životě socialistické společnosti.* K vydání připravili V. Frolec, M. Krejči. Brno 1974. — M. Beneš, *Místo folklóru a pololidové tvorby v současnosti.* W: jw.

jest seryjną produkcją „ludowopodobną" i może być tworzone w duchu ludowym, lecz niekoniecznie na wsi i przez chłopa, a więc wyłączymy to, co po prostu nie jest autentyczną sztuką, wyrazem indywidualności, lecz produkcją zawodową, to wówczas — mając już tylko na uwadze twórczość wiejską autentyczną — można zapytać o potrzebę i zasadność samego podziału. Gdzie konkretnie w czasie i przestrzeni znajduje się ta granica i czy rzeczywiście po drugiej stronie istniał interior, czy tylko konkretna wiejska strefa wymiany kulturowej. Są to po prostu pytania współczesne, kulturę ludową ogląda się dziś w kategoriach przemiany, a więc w perspektywach dostępnych badaniu, etnologia zarzuciła pytania o genezę, budowę hipotetycznych modeli pierwotności. Podział na folklor i folkloryzm może być przydatny jako dyrektywa ruchu amatorskiego, ale nie jako operacja w porządkowaniu naukowym.

Proponuję, by przede wszystkim oddzielić wyobrażenia kulturowe (nawet tak potrzebne, jak prymityw i interior, mityczne *centrum securitatis*) od pojęć naukowych, następnie, by — odkładając roboczo i tymczasowo badanie opozycji — przenieść akcent na związki, czyli uznać, że folklor jest po prostu c z ę ś c i ą k u l t u r y, a więc musi być badany z punktu widzenia teorii kultury. Takie rozumienie zawiera też w sobie postulat, by analizę związków części (tj. folkloru) i całości (tj. kultury) prowadzić na tej samej płaszczyźnie — jak sądzę, podstawowej i niespornej — wyznaczonej przez pytania o humanistyczne treści, wzory życia: i te, które tworzone były w społecznościach wiejskich i określały lokalną tradycję znamienną dla tej części kultury ogólnej, i te, które tworzono dla tych społeczności poza nimi, z intencją narzucenia czy modelowania wzorów lokalnych. Przy takim spojrzeniu folklor wiejski nie jest jedyną subkulturą ludową. Inną mądrość życia przekazywał żyjący w odmiennych warunkach lud miejski, tworzący subkulturę jako całość, ale subkulturę — podobnie jak wiejska regionalnie zróżnicowaną (folklor warszawski, dawny lwowski itp.), i przekazujący określone tradycje subkultur środowiskowych, zawodowych, które dziś rysują się niezbyt jasno. Zapewne nie wzbudzi sprzeciwu wyodrębnienie folkloru górniczego czy flisackiego. Nie wszyscy jednak zaakceptują np. wyodrębnienie subkultury studenckiej jako subkultury ludowej, choć żacy wytworzyli własne tradycje i z pewnością można by — biorąc za wzór tytuł serii Kolberga — stworzyć dzieło pt. „Lud żakowski. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce". Podobnie — idąc tu za pomysłem Piotra Bogatyriewa [13] — można wyodrębnić subkulturę środowiska teatralnego, jego stary i do dziś żywy

---

[13] P. B o g a t y r e v, *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla.* Vybral a uspořádal J. K o l á r. Praha 1971.

folklor; czy wreszcie podjąć próbę opisu zamkniętej już historii subkultury szlacheckiej, ziemiańskiej. Widział kiedyś taką potrzebę Stefan Czarnowski, ostatnio podjął ten temat Janusz Maciejewski [14].

W takich jak powyższe przypadkach sprzeciwy może wywoływać naruszenie definicyjnego „*folk*". Jeśli natomiast wyodrębnić np. folklor środowiska przestępczego, jako subkulturę swoistą i trwałą do dziś, sprzeciw wywoła nie naruszenie „*folk*", lecz włączanie tej części do całości — można by zarzut ująć krótko: to nie kultura, lecz brak kultury. Pojęcie kultury jest bowiem w powszechnym odczuciu wartością pozytywną i normatywną. Ale to znowu pomieszanie optyk edukacyjnej i naukowej, optyk działacza i badacza. Akceptujemy oczywiście poglądy edukacyjne, ale w nauce nie możemy przeoczyć faktu, że środowisko przestępcze posiada własne wzory humanizmu, które trzeba poznać, bardziej złożone, niż to się z zewnątrz wydaje, nieprzypadkowo sami jego przedstawiciele wyodrębniają uczestnika grypsery nazwą „człowiek" [15]. W układzie społecznym grupa przestępcza tworzy skrajny przykład subkultury, ale przecież i w folklorze wiejskim wzory życia i towarzyszące im pojęcia moralne dość ostro różniły się od norm kultury ogólnej.

Są to przykłady subkultur ukształtowanych już w procesie historii. Czy w zmieniającym się szybko społeczeństwie powstają nowe? Umacnia się przekonanie, że tak. To otwarte pole badań. Poszukuje się nowych subkultur w społecznościach stadionów sportowych [16], w młodzieżowej kulturze *pop* [17], w anonimowej twórczości ulotnej towarzyszącej dramatycznym zdarzeniom politycznym, itp.

Przejdźmy do pytania końcowego: jakie przekazy literackie znamienne dla subkultur interesują badacza? Zgodnie z tradycją: przekaz ustny. W zestawieniu Utleya jest to najbardziej zgodne przekonanie. Przyjmijmy je na razie. Ale — jaki przekaz ustny? przekaz czego? Chłopska tradycja nie tworzyła poetyk normatywnych, sformułowanych. Trzeba było te

---

[14] J. Maciejewski, *Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wyodrębniające. (Na przykładzie „folkloru szlacheckiego" XVII i XVIII w.)*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

[15] Sondażowe badania subkultury środowiska przestępczego są prowadzone głównie przez prawników, ostatnio i przez polonistów. Pewien wgląd w możliwości kulturowej analizy krążących w tym środowisku tekstów literackich daje materiałowa publikacja: A. Wołczek, *Piosenki i wiersze w zbiorkach młodocianych przestępców*. „Literatura Ludowa" 1972, nr 2.

[16] S. Barańczak, *„Nasza wola — Polska gola!" (O transparentach kibiców piłkarskich)*. W zbiorze: *Formy literatury popularnej*. Wrocław 1973.

[17] G. Melly, *Revolt into Style. The Pop Arts in Britain*. London 1972. Zob. też S. Magala, *Nowy folklor. Próba syntezy*. „Literatura Ludowa" 1974, nr 6. W tym samym numerze „Literatury Ludowej" znajduje się przekład wybranych fragmentów książki Melly'ego.

kryteria zaaplikować folklorowi z zewnątrz, tj. z literaturoznawstwa okresu romantyzmu, kiedy żywa jest jeszcze wiara w wyższość poezji, a i dawne przekonanie o eposie jako formie najwyższej. Zbierano więc przede wszystkim poezje, na gwałt poszukiwano ludowych eposów z interioru. Z czasem zainteresowano się i prozą, jeśli jej fabularne fikcje (w bajce, baśni, legendzie, podaniu) mogły przekazywać artystyczne formy mądrości. Badana rzeczywistość przykrawana więc była solidnie także z punktu widzenia form wypowiedzi i genologii.

Być może, gdyby folklorystyka powstawała dziś, mniejsze znaczenie przywiązywano by do kryterium fikcji literackiej i formy wierszowanej. Normy estetyczne i potrzeby odbiorców zmieniają się. Skoro nie kwestionowana rozwija się literatura faktu — jako literatura — to dlaczego nie można by ludowej mądrości, czyli „*lore*", analizować poprzez badanie chłopskich opowieści autentycznych? To chyba nawet lepszy materiał. Ale czy to utwór artystyczny? — zanim odpowiemy, zapytajmy: w czyim rozumieniu? W rozumieniu badacza nie ma powodu kwestionować wartości artystycznych autentycznej opowieści, jeśli w niej są te wartości. W wieku XX przyłączył takie opowieści do tradycyjnie wyodrębnionego folkloru Karl von Sydow, dzieląc je na bardziej fikcyjne („fabulaty") i mniej fikcyjne („memoraty") [18].

Natomiast pytanie: czy jest to utwór artystyczny w rozumieniu chłopskim? — trudno podjąć. Czy istnieje takie rozumienie? jakie tu stosować kryteria? czy da się tu odtwarzać system kryteriów? Można by podjąć to pytanie stosując analizę funkcjonalną, ale w pojmowaniu funkcji kryją się podstawowe rozbieżności, których źródłem jest zasada przenoszenia kryteriów interpretacji literaturoznawczej do analizy tekstów określonej subkultury, a także niedokładna znajomość praw żywego obiegu tekstów w środowisku, zbieraczy bowiem od dawna interesują t e k s t y, nie o b i e g i w j e d n o r a z o w y c h, a u t e n t y c z n y c h r e a l i z a c j a c h, wraz ze złożoną semiotyką wykonania, sytuacji, odbioru.

Istnieją np. wśród „zamawiań" fabularne teksty o formie wierszowanej, które można uznać za poezję magiczną. Ale czy tak? Porównywałem ostatnio jedno „zamawianie" w wersjach z XVI, XIX i XX wieku [19]. I nadawca, i odbiorca tekstu, tzn. znachor i leczony, funkcję wypowiadania traktują czysto praktycznie, jest to bowiem zastosowanie techniki iluzorycznej, której wartość mierzy się jedynie jej skutecznością. Z ewentualnych przeżyć estetycznych w grę może wchodzić tylko prze-

---

[18] K. von S y d o w, *Kategorien der Prosa-Volksdichtung*. W: *Selected Papers in Folklore*. Copenhagen 1948.

[19] Cz. H e r n a s, *Upadająca kultura*. Wstęp w: F. K o t u l a, *Śladami wieków*. (Książka przygotowywana do druku przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą).

żywanie strachu, może intensywniejsze niż przy zwyczajnych zabiegach lekarskich. W apokryficznej opowieści o wędrówce Pana Jezusa z „Pietrem-Pawłem" elementy fabularne to tylko odwołanie się do sił sakralnych, fabularność więc jest organiczną i zasadniczą właściwością chłopskiej mowy, czyli *langue* w rozumieniu Bogatyriewa i Jakobsona, a forma wierszowana tego tekstu jest uporządkowaniem wtórnym, czysto mnemotechnicznym, wprowadzonym dla lepszego zapamiętania. Nie było jej jeszcze w tekstach z XVI wieku. Ale wprowadzone uporządkowanie mnemotechniczne stworzyło w efekcie wiersz ludowy.

Ostateczna kwalifikacja zależy więc od tego, jaki przyjąć tu punkt widzenia, czyj punkt widzenia.

Wątpliwości badacza folkloru literackiego dotyczą nie tylko wyboru genologicznego, jaki dokonany został w naukowej tradycji, ale też i podstawowego kryterium, tj. przekonania, że folklor rekonstruujemy tylko z przekazów oralnych.

Kiedyś przekonanie to było uzasadnione, odpowiadało w istocie rzeczywistości kulturowej, taki był kolportaż tekstów. Jeśli jednak kryterium utrzymywało się dłużej niż rzeczywiste, wzbogacające się formy kolportażu, działo się tak dlatego, że odbijało ono także złożoną opozycję centrów cywilizacyjnych, piśmiennych, i chłopów w interiorze, czyli cywilizacji i pierwotnej kultury. Zauważmy, że w zestawieniu Utleya kryterium to ocalało z chaosu zróżnicowanych definicji. Ale czy słusznie ocalało do dziś?

Jak daleko możemy sięgnąć wstecz w badaniach polskiego folkloru, wyłaniają się różnego rodzaju powiązania między piśmiennictwem a ustną tradycją wsi, miasta, dworu, Kościoła, Polski, Europy. W motywach i tekstach wędrownych, niekoniecznie czytanych, czasem wysłuchanych, dokonywano stałego wyboru, tworzyły się lokalne warianty opowieści i zostawały w tradycji, jeśli akceptowała je grupa lokalna. Wraz z postępem oświaty w w. XIX zwiększa się tylko wpływ źródeł drukowanych na tradycję. Dziś źródłem takim bywa gazeta, która — jak dowodzą badania — dostarcza tworzywa dla płynnych gatunków żywej prozy ludowej: opowieści sensacyjnych, opowieści grozy, wspomnień, gawęd, anegdot [20]. Wydaje się, że proza jako forma wypowiedzi bardziej interesuje dziś i twórców ludowych, i odbiorców, niż poezja. Pamiętniki chłopów, listy chłopskie, znikają z półek księgarskich, odnajduje się w nich to, co kiedyś w edycjach pieśni ludowych; a pieśni ludowe w edycjach książkowych, radiowych, telewizyjnych — mniej interesują odbiorcę.

---

[20] Zob. np. D. Simonides, *Powstania śląskie we współczesnych opowiadaniach ludowych*. Opole 1972. — K. D. Kadłubiec, *Gawędziarz cieszyński Józef Jeżowicz*. Ostrava 1973.

Listom miłosnym, listom emigrantów, pamiętnikom, opowieściom wspomnieniowym nie możemy odmówić folklorystycznej reprezentatywności, są bardziej autentycznym źródłem wiedzy o subkulturach lokalnych — odkąd się pojawiają — niż pieśni, przysłowia, zagadki, bajki; są nie do zlekceważenia, mimo że nie ustnie przekazywane.

Różnice między przekazem pisemnym a ustnym nie są oczywiście dla badań obojętne (warto np. zbadać opowieść autobiograficzną tej samej osoby utrwaloną dwoma sposobami: nagraną i napisaną), ale czy tu przebiega granica definicji i wszystko, co nie ustnie przekazane, stanowi definicyjne pogranicza? Trzeba by to dopiero udowodnić.

Zatrzymajmy się dla przykładu przy jednym jeszcze klasycznie nowym zjawisku. Od wieku XIX rozwija się nurt tzw. pisarzy ludowych różnych kategorii, którzy wykorzystując tradycyjny folklor lokalny (zachowuje się więc *langue* w różnym stopniu) tworzą teksty osobiste (zwiększa się więc znaczenie *parole*), ale są w tej grupie po dziś dzień twórcy piśmienni i niepiśmienni. Zmienia się też — w pojęciu jednych i drugich — znaczenie *langue* w rozumieniu koniecznej aprobaty lokalnej dla twórcy, bowiem zmianom ulegają po prostu wiejskie grupy lokalne. Presji cywilizacyjnej (np. nowym normom i wzorom języka) ulegają jedni i drudzy: i niepiśmienni Grzegorczykowie, i twórcy piszący, zorganizowani w osobnym stowarzyszeniu. Sądzę, że nawet przy analizie tekstów subkultury chłopskiej kryterium oralności nie da się utrzymać jako granica definicji, lecz tylko jako wewnętrzne narzędzie porządkowania przekazów — a cóż dopiero, gdyby przenieść to kryterium do analizy folkloru miejskiego, gdzie ulotny druk uliczny jest cd dawna jedną z podstawowych form przekazu.

Jakkolwiek by pojmować folklorystykę, jest ona nie tylko nauką, ale i częścią kultury. Kiedy wyodrębniała się w w. XIX, była częścią podstawową programu przemian kultury. Dziś zmieniły się i wiedza o przedmiocie, i lud, i intencje programowe. Jeśli coraz mniej XIX-wiecznych włościan, to nie znaczy, że nie ma już ludu i subkultur różnych i innych niż oficjalnie programowany edukacyjny wzór kultury. I niekoniecznie trzeba szukać tych subkultur na wsi białostockiej, ale równie dobrze można ich szukać np. w stoczni szczecińskiej, w środowisku robotniczym, uznając po prostu za sensowne zdanie wypowiedziane przed paroma miesiącami na światowym kongresie folklorystów w Helsinkach: „skoro informatorzy nie opowiadają tych samych tekstów co dawniej — należy nagrywać to, co obecnie przekazują".

[illegible] milionowym, łatwo epigramatów, pamiętnikom, opowieściom wspom-
nieniowym nie możemy samotnie folklorystycznej reprezentatywności, są
raczej autentycznym źródłem wiedzy o subkulturach lokalnych — ok-
ład się pojawiają się nie pieśni, przysłowia, zagadki, bajki; są tak dla
[illegible], mimo że nie ustnie przekazywane.

Różnice między przekazem pisemnym a ustnym nie są oczywiście dla badań obojętne (warto np. zbadać powieść autobiograficzną tej samej osoby utrwaloną dwoma sposobami: nagraną i zapisaną), ale czy tu przebiega granica definicji i wszystko, co nie ustnie przekazane, stanowi definicyjne pogranicze? Trzeba by to dopiero udowodnić.

Zatrzymajmy się dla przykładu przy jednym gatunku klasycznie ustnym: przysłowiu. Od wieku XIX rozwija się zbieractwo-pisarzy ludowych rodzących kategorii, którzy wykorzystują tradycyjny folklor lokalny [illegible] więc [illegible] tekst [illegible] zwiększa się więc znaczenie parodii), ale są w tej grupie po dziś dzień twórcy piszący i nie piszący. Zmienia się też — dzięki pozycji jednych i drugich — znaczenie folkloru w środowisku lokalnym [illegible] dla twórcy, nowym tekstom ulegają po prostu wielkie grupy tekstów treści tradycyjnej [illegible] normom i ważne [illegible] jeden układ [illegible] i uzupełnienia [illegible] twórcy piszący [illegible] w [illegible] słowie [illegible]. Sądzę, że nawet przy analizie słowa subkultury chłopskiej kryterium ustności nie da się utrzymać jako granica definicji, lecz tylko jako wewnętrzne narzędzie porządkowania przekazów — a cóż dopiero, gdyby przenieść to kryterium do analizy folkloru miejskiego, gdzie [illegible] druk [illegible] od dawna jednym z podstawowych form przekazu.

[illegible] pojmowe folklorystyki, jest ona nie tylko [illegible] ale i [illegible] kultury. [illegible] wyodrębniała się [illegible] w XIX [illegible] podstawową [illegible] programu [illegible] kultury. [illegible] się z [illegible] o przedmiocie i [illegible] programowe. [illegible] XIX wiec [illegible] nie [illegible] nie ma już [illegible] i innych [illegible] programowany [illegible] kontekście [illegible] subkultury [illegible] dobrze [illegible] środowisku [illegible] botanicznym [illegible] wypowiedziane przez [illegible] folklorystów [illegible] dawniej — należy [illegible] produkcja.

ANDRZEJ CIEŃSKI

KRYTERIA OCENY PROZY PAMIĘTNIKARSKIEJ

Teoretycy literatury zgodni są co do tego, że wartościowanie i ocenianie dzieł literackich to rzecz szczególnie trudna [1]. Jednakże zawsze odczuwamy potrzebę wypowiadania sądów wartościujących — i to nie tylko potrzebę ściśle prywatną, lecz także społeczną.

Zapewne może wiedza o literaturze ogłosić całkowite *désintéressement* w tych sprawach, pozostawiając je arbitralnym a beztroskim decyzjom impresjonistycznej krytyki i w gruncie rzeczy nie mniej impresjonistycznym decyzjom praktyków frontu kulturalnego, byłoby to jednak i społecznie szkodliwe, i w ostatecznych konsekwencjach musiałoby się negatywnie odbić na przyszłych losach naszej nauki [2].

W dziedzinie wiedzy o literaturze sprawa nie przedstawia się jednak jeszcze najgorzej. Gdy słyszymy lub czytamy określenia typu: „to dobra powieść", „lichy dramat", „zachwycający liryk" lub „urzekająca nowela", wiemy mniej więcej, na jakie cechy ocenianych dzieł wskaże lub będzie próbował wskazać autor takich określeń, gdy go poprosimy o umotywowanie tych sądów. Czego jednak można spodziewać się jako podstawy określeń typu: „to dobry pamiętnik", „lichy diariusz", „zachwycająca autobiografia", „urzekające wspomnienia"? Artykuł niniejszy ma być próbą odpowiedzi na to pytanie.

Kwestia jest niebłaha, gdy wziąć pod uwagę, że rocznie ukazuje się u nas drukiem około 300 pozycji pamiętnikarskich. Często przytaczane są zresztą cyfry jeszcze wymowniejsze: w Polsce Ludowej urządzono około 550 konkursów pamiętnikarskich, co w efekcie przyniosło około 275 tys. spisanych pamiętników o łącznej objętości 2—3,5 miliona stronic maszy-

[1] Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 2. Kraków 1966, rozdz. *Wartości i oceny w badaniach literackich*. — R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, rozdz. *Ocena dzieła literackiego*.

[2] Markiewicz, *op. cit.*, s. 322.

nopisu [3]. Taka sytuacja skłania do zastanowienia się nad kryteriami ocen tekstów pamiętnikarskich.

Przedstawmy założenia wstępne. Przez „teksty pamiętnikarskie" będziemy rozumieli wszystkie w zasadzie rodzaje pamiętników, a więc autobiografie, reminiscencje, diariusze, dzienniki intymne, relacje epistolograficzne, wyłączając jednakże listy, zespoły listów i powieści autobiograficzne (sprawa ta będzie się jeszcze przewijać przez dalsze rozważania).

Takie sprecyzowanie podstawowego zakresu terminu rodzi pewne niedogodności, gdyż niweluje istniejące wyraźnie i często określane różnice między podgatunkami, np. między diariuszem a autobiografią, między relacją a pamiętnikiem. W konsekwencji będziemy musieli każdorazowo precyzować, czy omawiane przez nas kryterium jest stosowane i stosowalne do wszystkich zapisów subiektywnych, czy tylko do niektórych. Jednak gdybyśmy ograniczyli się tylko do jednego z podgatunków (jak się to zresztą w literaturze o pamiętnikarstwie często czyni), wówczas zubożylibyśmy samą rzeczywistość — w każdej epoce obok „czystych" i „właściwych" pamiętników pojawia się mnóstwo tekstów hybrydalnych, które jednak nacechowane są tym, co Anna Robeson Burr nazywa „intencją autobiograficzną" [4], a czego esencją jest rozliczanie się jednostki z sobą i ze światem.

Podkreślamy także od razu z naciskiem, że dzieło pamiętnikarskie i dzieło literackie to twory nietożsame, mimo że wykazują mniejszą lub większą (niekiedy bardzo wielką) liczbę cech wspólnych. Zaznaczmy też, że uważamy pamiętnik za twór gatunkowy o charakterze historycznym. Czym innym jest autobiografia renesansowa (np. G. Cardana), czym innym autobiografia współczesna (np. B. Russella). Dość często się ten fakt — skądinąd oczywisty — lekceważy, próbując zbudować definicję pamiętnikarstwa lub pewnych jego odmian, np. autobiografii, jako ponadczasową. Wreszcie: musimy mieć świadomość tego, co bardzo ładnie ujął Robert Escarpit, a co w równym stopniu odnosi się do dzieł literackich jak i piśmienniczych:

> dzieło literackie to dzieło, które jest „podatne na zdradę", tj. posiada taką dysponowalność, iż można spowodować, by nie przestając być sobą mówiło w odmiennej sytuacji historycznej coś innego, niż mówiło w sposób jawny w sytuacji historycznej, w której powstało [5].

---

[3] Zob. W. Dworzaczek, *Pamiętniki wielkopolskie XVI—XIX wieku*. „Nurt" 1973, nr 3, s. 31. — F. Jakubczak, *O samoistnej i wielostronnej wartości dokumentów pamiętnikarskich ludzi pracy*. „Kultura i Społeczeństwo" 1970, nr 1. — *Skrócony wykaz konkursów na pamiętniki i zbiorów relacji*. W zbiorze: *Pół wieku pamiętnikarstwa*. Warszawa 1971.

[4] A. R. Burr, *The Autobiography*. Boston 1909.

[5] R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 3. Kraków 1973, s. 124.

Empirycznego materiału do rozważań na temat kryteriów oceny pamiętnikarstwa dostarczyły nam:

1) teksty samych pamiętników, gdzie — szczególnie w partiach wstępnych — często wypowiada się poglądy na temat motywów pisania, roli pamiętników w ogóle i własnego dzieła, wyznacza się cel pisania i wyłuszcza jego sens;

2) wstępy wydawców do poszczególnych pamiętników;

3) recenzje poszczególnych pamiętników;

4) książki i rozprawy naukowe oraz popularnonaukowe dotyczące pamiętnikarstwa;

5) praktyka edytorska, traktowana jako pośrednie źródło — niekiedy bardzo dobitną wymowę posiadają zarówno pietyzm wobec przekazu źródłowego, jak też bezceremonialne skróty i przeróbki;

6) gdy to było możliwe, brano pod uwagę takie wskaźniki popularności, jak liczbę i jakość (np. ilustrowanych) wydań, recenzji, omówień, wzmianek itp. Są to wskaźniki aprobaty lub dezaprobaty społecznej. Staraliśmy się uważać za kryterium ocen nie prostą sytuację, gdy ktoś po prostu deklaruje, np. że woli czytać konfesje niż diariusze, lecz dopiero sąd uzasadniający taki wybór czytelniczy.

Pod względem chronologicznym materiał nasz nie jest jednolity: częściowo preferujemy pamiętnikarstwo XVIII-wieczne.

Uprzedźmy od razu: analizując ogólne kryteria oceny pamiętników będziemy się często spotykali z wypowiedziami nie sprawdzonymi, nie ugruntowanymi, z sądami banalnymi i sprzecznymi. Twierdzenia te są bowiem znacznie mniej interesujące od imponujących polotem intelektualnym, sprawnością warsztatu badawczego i rozmachem interpretacyjnym sądów szczegółowych. Między sądami o podgatunku konfesji — niedokładnymi, stanowiącymi najczęściej uogólnienie wyrywkowo, niekompleksowo poznanego materiału, a rozprawami krytycznymi o *Wyznaniach* św. Augustyna lub J. J. Rousseau istnieje różnica miary krawca i Fidiasza.

O ile dzieło *stricte* literackie jako obiekt badawczy interesuje przede wszystkim literaturoznawców, to dzieło paraliterackie czy też piśmiennicze, jakim jest pamiętnik, przynależy także do strefy zainteresowań historycznych, psychologicznych i socjologicznych (by wyliczyć najgłówniejsze).

Historycy traktują pamiętniki jako tzw. źródło pośrednie; podstawowe kryterium oceny stanowi dla nich ilość, ważkość i prawdziwość podanych przez pamiętnikarza faktów, zwłaszcza zaś „szczegółów obyczajowych, które uchodzą uwadze innych źródeł”[6]. Metodologia historii

[6] W. Czapliński, *Pamiętnik jako źródło dla historyka nowożytnego*. „Pamiętnikarstwo Polskie” 1972, nr 2, s. 7.

definiuje dokładnie i schematyzuje czynności krytyczne, które pozwalają traktować pamiętnik jako źródło wiarygodne[7]. Toteż wśród historyków panuje powszechne przekonanie o wyższości diariusza nad pamiętnikiem, całkowicie odwrotne do pospolitego odczucia czytelniczego. Mówiąc o historykach mamy na myśli nie tylko historyków różnych specjalności — gospodarczych, politycznych, wojskowości, ale także przedstawicieli tych wszystkich nauk, w których historycznie podchodzi się do przedmiotu badań, a więc historyków sztuki, historyków książki itp.

W przeciwieństwie do historyków — psychologom i socjologom nie zależy bynajmniej na prawdomówności pamiętnikarzy. Nie chcąc dociekać, „jak to było naprawdę", chcą wiedzieć, co autor o sobie mniemał, do czego dążył, o czym marzył, jaki zestaw ról społecznych mu odpowiadał, z jakimi wzorcami się identyfikował. Śledzą oni przemilczenia autorów i demaskują ich mistyfikacje, po to, aby w nich znaleźć wyraz ukrytych dążności pamiętnikarza, „wyrażenie słowne dążności bowiem jest przynajmniej częściowym społecznym urzeczywistnieniem tej dążności" [8].

Stosunek literaturoznawców do pamiętników jest historycznie zmienny, przy czym powody tej zmienności pozwoliłyby się chyba zredukować do ogólnych prawidłowości rządzących dziejami syntezy literackiej [9] i w tym dałoby się może znaleźć klucz wyjaśniający, czemu w jednych podręcznikach pamiętniki omawia się nader szczegółowo [10], gdy w innych pominięte są zupełnie [11]. Zapewne chodzi tu głównie o „literackość" czy „nieliterackość" tych dzieł, nakazującą brać je pod uwagę lub właśnie pominąć [12]. W każdym razie gdy historycy literatury piszą o pamiętni-

---

[7] Zob. K. Kersten, *Relacje jako typ źródła historycznego*. „Kultura i Społeczeństwo" 1970, nr 3. — A. Garlicki, rec.: M. H. Черноморский, *Мемуары как исторический источник*. Москва 1959. „Studia Źródłoznawcze" t. 8 (1963).

[8] F. Znaniecki, wstęp w: W. Berkan, *Życiorys własny*. Poznań 1924. Cyt. za przedrukiem: *Znaczenie dokumentów autobiograficznych dla badań socjologicznych*. „Kultura i Społeczeństwo" 1970, nr 3, s. 119. O wchodzeniu pamiętnikarza w rolę społeczną zob. Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1972. — B. Neumann, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt (M) 1970.

[9] Można je zatem próbować odtworzyć na podstawie książki: S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1. połowie w. XIX*. Warszawa 1969.

[10] A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. T. 1. Warszawa [1924]. — S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*. T. 2. Kraków 1900.

[11] R. Pilat, *Historia literatury polskiej. Wykłady uniwersyteckie*. [Lwów 1907—1911]. — P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1899. Sylwetkę Karpińskiego kreśli autor wyraźnie na podstawie pamiętnika, którego jednak nie wymienia nawet z tytułu.

[12] Najdobitniej swoje stanowisko teoretyczne w tej sprawie wyraził M. Kridl (*Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Wilno 1936).

kach, podkreślają zazwyczaj ich cechy „literackie" — epicką perspektywę [13], potoczystość i obrazowość narracji, umiejętność kreślenia szkiców portretowych, świeżość anegdot [14], sprawność w operowaniu detalem, bogactwo frazeologii i zasobu leksykalnego; lub przeciwnie, deklarują rozczarowanie z powodu „ubóstwa literackiego" jakiegoś tekstu czy grupy tekstów [15].

Wspomnijmy wreszcie o nie wykrystalizowanej jeszcze dokładnie postawie badawczej, która stara się ująć problematykę pamiętnikarską nie tylko od strony gotowego tekstu, lecz jakby od strony jego „producenta", autora. Już Georg Misch zwracał uwagę, że produkcja autobiografii jest swoistym fenomenem kulturalnym [16]. Pozytywiści mówili wyraźnie, iż konfesje są produktem wysoko rozwiniętego pod względem kulturalnym społeczeństwa. Józef Kazimierz Plebański miał jasną świadomość, że pomiędzy pamiętnikarstwem a społecznością zachodzą określone relacje kulturowe, gdy pisał:

> Dla cywilizacji opierającej się w tak przeważnej części na tradycjach znaczniejszych familii, jak to miało miejsce w wiekach średnich, stał się pamiętnik konieczną potrzebą życia umysłowego [17].

Studium Bronisława Chlebowskiego o Pasku świadczy dobitnie o rodzącej się już przed stoma laty potrzebie spojrzenia na pamiętniki nie tylko jako na teksty słowne, lecz też jako na *sui generis* teksty kulturowe. Chlebowski próbuje zrekonstruować kulturę czasów Paska i skonfrontować ją z obyczajem kulturowym własnej epoki:

> Dziś w pamiętnikach spowiadamy się głównie z naszych wrażeń; toteż zarówno lata szkolne jak i pierwsze samoistne kroki na drodze życia dostarczają nam bogatego materiału. Przed dwustu laty opowiadano same fakty, czyny osobiste lub naocznie widziane zdarzenia, te bowiem jedynie interesowały czytelników czy słuchaczy. Refleksja wtedy była słabo rozwinięta, uczucia niezbyt głębokie; nikt nie analizował stanu swego ducha, ale za to działano szybko i stanowczo i obserwowano wybornie [18].

Równie charakterystyczne dla takiej postawy badawczej są dalsze wywody Chlebowskiego na temat pijaństwa, cierpień moralnych i spo-

---

[13] Zob. P. Matuszewska, *Proza Jędrzeja Kitowicza*. Wrocław 1965.

[14] J. Rytel, *„Pamiętniki" Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej*. Wrocław 1962.

[15] A. Sajkowski, *Nad staropolskimi pamiętnikami*. Poznań 1964, s. 86.

[16] G. Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*. Cambridge, Mass. 1951. Wyd. 1: *Geschichte der Autobiographie*. Göttingen 1907.

[17] J.K. Plebański, *O pamiętnikach historycznych wydanych przez Kraszewskiego*. W zbiorze: *Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności J.I. Kraszewskiego*. Warszawa 1880, s. 474.

[18] B. Chlebowski, *Jan Chryzostom Pasek i jego „Pamiętniki"*. W: *Pisma*. T. 3. Warszawa 1912, s. 312.

sobów okazywania uczuć u Paska: reakcje bohatera warunkuje badacz rozwojem kulturalnym ogółu społeczności ówczesnej. W ten sposób pragniemy zasygnalizować istnienie — czy raczej możliwość zaistnienia — kulturoznawczego podejścia do pamiętników [19].

Postawę, jaką wobec tekstu pamiętnikarskiego zajmują historycy, socjologowie i przedstawiciele innych nauk, często uzewnętrzniają zwykli czytelnicy. Tak więc pewne grupy mogą poszukiwać w pamiętnikach zaspokojenia głodu faktów historycznych, innych interesują tajniki psychiki ludzkiej (ci oczywiście preferują pamiętniki introspekcyjne), jeszcze inni traktują pamiętniki jak swoistą odmianę prozy beletrystycznej i czytają je „jak najwięcej zajmującą powieść" [20]. Powołując się więc na „opinię czytelników" recenzenci książek pamiętnikarskich apelują w gruncie rzeczy do jednego z tych odłamów czytelniczych, do którego sami najczęściej z upodobań i przekonań należą.

Łatwo zauważyć, że zajmowana postawa i w konsekwencji określone kryteria oceny są bardzo różne i trudno je ujednolicić czy uzgodnić. Są to, krótko mówiąc, kryteria heterogeniczne, a owa heterogeniczność ma określone przyczyny.

W stosunku do tekstów pamiętnikarskich znacznie częściej niż w stosunku do literatury „właściwej" używa się k r y t e r i u m t e m a t y c z n e g o. W teorii literatury jest ono zdyskwalifikowane właściwie całkowicie, choć w praktyce ocen potocznych stosuje się je nadal. W odniesieniu do pamiętnikarstwa nie próbuje się go nawet kwestionować i uważa się, że tematyka wspomnień automatycznie przesądza o ich wartości. Każdorazowa skala hierarchii tematów „aktualnych", „współczesnych", „ważnych" i „potrzebnych" staje się jednocześnie skalą oceny tekstów pamiętnikarskich. Zastosowanie tej skali nieraz automatycznie eliminuje wszelkie inne kryteria; nie padają więc wtedy pytania np. o rzeczywistą wartość informacyjną pamiętnika, jeżeli tylko w jakikolwiek sposób dotyczy on określonego tematu.

---

[19] Wśród badaczy współczesnych najbliższe kulturoznawczemu podejście do pamiętnikarstwa reprezentują — jak się wydaje — B. Gołębiowski i F. Jakubczak. W dotychczasowych swoich pracach poświęconych tzw. pamiętnikarstwu inspirowanemu (konkursowemu, nieindywidualnemu) preferowali jednak punkt widzenia socjologiczny. Propozycje zawarte w bardzo cennej książce M. J a s i ń s k i e j (*Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej.* Warszawa 1970, rozdz. *W aspekcie kultury*) nie są pełne. Ujęcie zaś, jakie przedstawia M. P a r a d o w s k a (*Pamiętniki polskie i ich wartość źródłowa w badaniach kultury ludów pozaeuropejskich.* „Etnografia Polska" 1973, z. 1) i cytowana przez nią literatura anglosaska, daje się sprowadzić do ujęć etnograficznych i antropologicznych badanego przedmiotu.

[20] K. W. W ó j c i c k i, rec.: F. Ł u b i e ń s k i, *Pamiętniki.* Warszawa 1876. „Biblioteka Warszawska" 1876, t. 1, s. 353.

Równie często ocenia się pamiętniki według tego, kto jest ich autorem. Zazwyczaj im jest to wyżej w aktualnej hierarchii społecznej postawiona osoba, tym pamiętnik uważany jest za cenniejszy. Władcy, wybitni działacze polityczni, sławni uczeni i ludzie pióra, wreszcie pieśniarze, piosenkarze, gwiazdy filmu i championi sportu mogą liczyć na bardzo wysoką ocenę. „Wysoka ocena" oznacza tu nie tylko przychylne omówienia, lecz także możliwość wydania tekstu, nie zawsze dostępną pamiętnikom obyczajowym zwykłych ludzi. Powstanie takich pamiętników jest często stymulowane: np. osobie wcale nie zamierzającej pisać proponuje się zawrotne honorarium, ułatwia się proces pisania przez współudział sekretarzy lub *ghost-writer*'ów, itp. [21]

Omawiane kryterium nie ma charakteru aksjomatycznego, przeciwnie, dość często motywuje się je rozmaicie. Np. w wypadku osób, które wywarły wpływ na losy kraju lub świata, stosuje się taryfę historyczną, tzn. zakłada się, że osoby te z racji zajmowanej pozycji miały okazję widzieć lepiej i więcej. Wayne Shumaker uważa, że przekonanie to wywiedzione jest jeszcze z poglądów XVII-wiecznych, kiedy sądzono, że zainteresowanie budzą automatycznie myśli prywatne i czynności wielkich [22]. Niekiedy wybitnych autorów traktuje się więc i dziś jako „przedmioty historyczne", o których wiedza jest cenna. Na korzyść takich pamiętników działa również świadomość wysokiego (czy rzekomo wysokiego) autorytetu autora. Zjawisko to w świecie literatury obserwujemy nader często, dość wspomnieć o powodzeniu banalnych sentencji, gdy wiadomo, że ich autorom przysługuje społeczne poważanie. Jest rzeczą godną zauważenia, iż pamiętniki tego typu utrwalają mitologię władzy, często za pomocą chwytów rodem z literatury popularnej czy masowej.

Kryterium to razi nas swoją antydemokratycznością tak jak galeria bohaterów XVII-wiecznych romansów. Toteż nieustannie pojawiają się w literaturze przedmiotu głosy sprzeciwu wobec tego stanowiska. Niekiedy są one wyrazem ogólniejszej postawy wobec życia i społeczeństwa. Gdy w Rosji w XIX w. szkoła gogolowska odkryła „prostego człowieka", Wissarion Bielinski tak to uzasadniał:

---

[21] Przykładem niech posłuży notatka z „Kuriera Polskiego" (1973, nr 283): „W Paryżu wielkie zainteresowanie budzi książka gospodyni słynnego pisarza Marcelego Prousta. 81-letnia gospodyni, Celeste Albaret, prowadziła dom pisarza przez długie lata, a swoje wspomnienia dyktowała współpracownikowi wydawnictwa Laffont. Jeden z krytyków francuskich określił tę, podobno ciekawą książkę, zdaniem: »Dzięki niej znajdujemy się nie tylko w kuchni domu Prousta, ale w przerażającej „kuchni fabryki literatury"«". Zakończenie cytatu ukazuje typową dla czytelnika wyrobionego niechęć do tworów literatury masowej.

[22] W. Shumaker, *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form.* Berkeley 1954, s. 27.

> Такова сила искусства: лицо, ничем не замечательное само по себе, получает чрез искусство общее значение, для всех равно интересное, и на человека, который при жизни не обращал на себя ничьего внимания, смотрят века, по милости художника, давшего ему своею кистию новую жизнь! Тоже самое и в мемуарах, и в рассказах, и во всякого рода снимках с натуры[23],

Znakomity badacz diariuszy angielskich, Arthur Ponsonby, wielokrotnie formułuje tę samą myśl, że można być wielką personą, ale nie być wielkim diarystą[24]. I że nauczyciel z prowincji może napisać znacznie lepszy dziennik niż wybitny polityk. Pod warunkiem, że nauczyciel będzie umiał odtworzyć całe bogactwo swych przeżyć wewnętrznych. W tym wypadku kryterium ważności osoby autora jest już całkowicie zakwestionowane. Jest to jednak wynikiem nie uzasadnionego i ahistorycznego traktowania wszystkich pamiętników jako utworów odsłaniających wnętrze autora.

Kryterium osoby autora nie zakłada jednak zainteresowania wyłącznie postaciami ze szczytów hierarchii. Przeciwnie, pamiętniki kupców, rzemieślników, prostych żołnierzy (z w. XVII—XIX), także chłopów (z XIX w.) stają się interesujące — po prostu dla swej rzadkości (by nie wprowadzać dalszych, oczywistych zresztą, implikacji ideologicznych). W Anglii w w. XVIII dr Samuel Johnson wypowiadając się na temat potencjalnych bohaterów biografii orzekł, że „książę, gdy mu najadą prowincję, czuje to samo co farmer, gdy mu ukradną krowę"[25], wskazując w ten sposób, że do identyfikowania się z bohaterem czytanej opowieści niekonieczna jest równość statusu społecznego — wystarczy analogia. Trafnie zauważa Shumaker omawiając napisaną w r. 1798 autobiografię W. Huttona, właściciela sklepu z przyborami piśmienniczymi:

> *Ones sees again a growing realization that society does not consist wholly of wealthy and influential persons and senses the irrelevance of Sir Sidney Lee's dictum that „The life of a nonentity or a mediocrity, however skilfully contrived, conflicts with primary biographic principles"*[26].

Zainteresowanie ludźmi z marginesu społecznego, które przejawiło się w naszej literaturze po r. 1956, wpłynęło także na zainteresowanie tego typu pamiętnikami lub pseudopamiętnikami, jak *Dziewczyna z rogu*

---

[23] В. Белинский, *Взгляд на русскую литературу 1847 года*. Cyt. za: С. Машинский, *О мемуарно-автобиографическом жанре*. „Вопросы литературы" 1960, nr 6, s. 132.

[24] A. Ponsonby, *English Diaries. A Review of English Diaries from Sixteenth to the Twentieth Century*. Wyd. 2. London [1923].

[25] Cyt. za: J. A. Garraty, *The Nature of Biography*. London 1958, s. 82.

[26] Shumaker, *op. cit.*, s. 62, 94 i 227. Problem ten interesuje w równym niemal stopniu i dzisiejszych teoretyków biografistyki historycznej (zob. głosy cytowane przez Jasińską, *op. cit.*, s. 255—256).

Picadilly. Twory takie pojawiają się zresztą we wszystkich epokach, przybierając postać pamiętników żołnierzy z legii cudzoziemskiej, przemytników (Sergiusz Piasecki), wędrownych aktorów, marynarzy-rozbitków, łotrzyków z gościńca, kurtyzan i kogo tam jeszcze aktualnie uważano za symbol skółcenia z filisterskimi normami społecznymi.

Niekiedy kryterium to działa negatywnie: np. ponieważ generał Józef Zajączek nie cieszył się poważaniem, uznano automatycznie, że jego pamiętniki także są liche, a ich recenzent posunął się nawet do twierdzenia, iż wydrukowane zostały niepotrzebnie [27]. Z podobnych powodów zwlekano dłuższy czas z publikacją pełnego tekstu Antoniego Trębickiego [28]. Niekiedy jednak publikuje się pamiętniki negatywnych bohaterów historii — w przekonaniu, że będą one przykładem odstraszającym lub umożliwią poznanie zamkniętej przed nami psychiki zbrodniarza. Tak zrozumieli zarówno wydawca jak i odbiorcy sens publikacji dziennika prywatnego A. Bajkowa, osławionego w *Dziadów* cz. III zausznika senatora Nowosilcowa [29]. Czasami nie tyle osoba pamiętnikarza, ile okoliczności, w jakich pisał, zyskują mu żywą aprobatę odbiorców. Śmiertelnie chory Fielding, z humorem znoszący koszmarne niedogodności podróży do Hiszpanii, który pisze diariusz tej podróży pogodny i wesoły, jest tego dobrym przykładem [30].

Na ocenę pamiętników rzutuje także w decydującym stopniu zgodność lub rozbieżność poglądów i uczuć autora i czytelnika będąca konsekwencją przynależności do tej samej wspólnoty socjalnej. Można zaryzykować twierdzenie, że w praktyce to kryterium oceny przybiera czasem wręcz formy działania właściwe konfraterniom literackim: popiera się i lansuje tekst, nie zastanawiając się zgoła nad jego obiektywną wartością. Na drugim zaś biegunie można umieścić najgłębszą czytelniczą satysfakcję z odkrywania ideowej wspólnoty z pamiętnikarzem. Pomiędzy tymi ekstremami ,,trywialnego" i „wzniosłego" umieścić można zgodności ,,zwyczajne" — analogię poglądów politycznych, uczuć patriotycznych, religijnych, zbieżności losów, wspólnoty szlaków wędrówek. Może to być zatem zgodność (mniej lub bardziej świadoma) szeroko rozumianego światopoglądu, a także znacznie drobniejszego kalibru analogiczność upodobań i zachowań wynikających z przynależności do tej samej klasy, grupy zawodowej itp. Sądzę, że zgodność poglądów jest niekiedy wa-

---

[27] J. Bieliński. „Książka" 1907, nr 7.

[28] A. Trębicki, *Opisanie sejmu ekstraordynaryjnego podziałowego roku 1793 w Grodnie. O rewolucji roku 1794*. Opracował i wstępem poprzedził J. Kowecki. Warszawa 1967.

[29] Z. Hordyński, rec.: A. Bajkow, *Z kartek pamiętnika rękopiśmiennego (1824—1829)*. Lwów 1893. „Kwartalnik Historyczny" 1895, s. 142 n.

[30] Zob. Ponsonby, *op. cit.*, s. 225—227.

runkiem prymarnym przeczytania, po prostu, tekstu pamiętnikarskiego. Jakże bowiem czytelnik niechrześcijanin lub indyferentny przebrnie przez tzw. dziennik mistyczny [31] albo przez diariusz, w którym przytacza się kazania i teologiczne dysputy, streszcza religijne książki, opisuje szczegółowo praktyki dewocyjne, prywatne modlitwy, dziękczynienia i suplikacje.

Dotychczas wskazywaliśmy na okoliczności zewnętrzne niejako w stosunku do tekstu pamiętnikarskiego, zdolne wzbudzić falę zainteresowania czytelniczego tym tekstem lub przeciwnie — osłabić ją. Ze względu na ich bardzo ogólny charakter trudno je nazwać *sensu stricto* kryteriami oceny. Wiele z tych okoliczności wpływa na kształtowanie się społecznych ocen literatury pięknej [32]. Jednakże w stosunku do niej istnieje zespół znacznie bardziej wyprecyzowanych kryteriów, odnoszących się tylko do literatury i uwzględniających specyficzne, np. strukturalne formy wypowiedzi literackiej. Nadto informacja o autorze nie zawsze jest wpisana w tekst jego dzieła, np. z *Doświadczyńskiego przypadków* niczego zgoła nie można się dowiedzieć bezpośrednio o Krasickim. Natomiast w pamiętniku dane takie tkwią *implicite*. Nadto w najbardziej nawet naiwnym odbiorze czytelniczym nie utożsamia się aż tak dalece bohatera-narratora (np. w powieści) z autorem, jak to ma miejsce przy lekturze pamiętników, gdzie utożsamienie takie wydaje się znacznie naturalniejsze.

Trudno się na koniec powstrzymać od uwagi, że tak powszechnie stosowane kryterium osoby autora może prowadzić do rozczarowań. I tak pamiętniki władcy, Stanisława Augusta Poniatowskiego [33], są niezmiernie ważne i ciekawe, choć trudno powiedzieć, że są takie dlatego, iż pisał je król. Dzienniki innego władcy, cara Mikołaja II, są beznadziejnie nudne i schematyczne w lekturze, a przecież ich publikacji towarzyszyła atmosfera skandalu [34]. Skandal, skandalizowanie — towarzyszy zresztą bardzo

---

[31] Np. *Autobiografia mistyczna M. Teresy od Jezusa, Anny Marii Marchockiej*. Wydał K. Górski. Warszawa 1939. — A. Salawa, *Dziennik*. Przygotowali do druku J. Bar i A. Wojtczak. „Nasza Przeszłość" t. 8 (1958). — *Autobiograficzne zapiski M. Barbary od Najśw. Sakramentu, karmelitanki bosej. († 1670)*. Wstępem opatrzył i wydał K. Górski. Jw., t. 14 (1961).

[32] Bardzo interesująco sprawę oddziaływania czynników zewnętrznych na społeczną ocenę dzieła literackiego rozważa J. Hirsch (*Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte*. Leipzig 1914). Poglądy jego relacjonuje J.B. Richter (*Zagadnienia biografiki współczesnej*. Warszawa 1934, rozdz. *Biografia jako fenografia*).

[33] *Pamiętniki króla Stanisława Augusta*. Przekład polski [...] pod redakcją W. Konopczyńskiego i S. Ptaszyckiego. T. 1, cz. 1. Warszawa 1915.

[34] *Pamiętnik Mikołaja II od roku 1890 do 31 grudnia 1917*. Z przedmową S. Mielgunowa. Polskie wydanie przygotował do druku, opatrzył wstępem i przedmową L. Kozłowski. Warszawa 1924.

często wydaniu i rozpowszechnianiu takich pamiętników, których główną atrakcję stanowi osoba ich autora.

Dla społecznego odbioru literatury duże znaczenie ma przynależność konsumowanej [35] książki do jakiejś klasy genologicznej. Kredytu czytelniczego udziela się „kryminałom", „tygrysom" lub — na innym poziomie przygotowania czytelniczego — „antypowieściom", żywi się zaś uprzedzenia np. do *science fiction*. Niewątpliwie cechy gatunkowe pamiętników rzutują również na ich odbiór, wiemy jednak o tym bardzo mało. Przeciętny czytelnik uważa, że autobiografie i pamiętniki ciekawsze są od diariuszy, prezentujących „ciągi nagich faktów". Czytelnicy o nastawieniu, które określiliśmy wyżej jako historyczne, poszukują wiarygodnych i sprawdzalnych relacji o faktach — wolą więc diariusze od przynoszących „ciągi wynurzeń i eksklamacji" pamiętników.

Wszystkie encyklopedie i słowniki encyklopedyczne, zarówno ogólne jak też specjalne literackie, a także większość ogólnych rozpraw o pamiętnikarstwie, wyliczają przykładowo zestaw pamiętników, które uważa się za doskonałe. Powtarzają się tu nazwiska św. Augustyna, Cardana, Celliniego, Saint-Simona, Goethego, Gibbona, J. J. Rousseau, J. S. Milla, Amiela, Tołstoja, Marii Baszkircew, Gide'a. Prezentuje się zatem stan zastany i uznany, argumentem zaś za obecnością poszczególnych pamiętników w tym zestawie jest odwołanie się do zgody powszechnej, *consensus omnium*. Żaden inny typ motywacji uogólnionej najczęściej się nie pojawia, a nasze zdanie o wyglądzie „pamiętnika idealnego" powinno się wyłonić z analizy podanych przykładów; toteż nie bez racji Wayne Shumaker twierdził, że rozdział 5 jego książki zatytułowany *Shape and Texture* [36] ma charakter niemal zupełnie pionierski. Rzeczywiście, o ile propozycje typologii pamiętnikarstwa można w literaturze naukowej napotkać względnie często [37], o tyle rozważania ogólniejsze, tzn. odnoszące się nie tylko do jednego badanego tekstu, mają charakter zupełnie sporadyczny,

---

[35] Terminu tego używam w znaczeniu, jakie nadał mu J. Muszkowski (*Życie książki*. Wyd. 2. Kraków 1951, s. 341—358), tj. obejmującym nie tylko całkowite przeczytanie książki, lecz jej lekturę wyrywkową, wybiórczą itp. Dla recepcji niektórych pamiętników, jakby z góry przeznaczonych przez edytora do takiego typu konsumpcji, rozróżnienie wydaje się ważne.

[36] Shumaker, *op. cit.*, s. 101—142.

[37] Wymieńmy ważniejsze: W. Czermak, *Kilka słów o pamiętnikach polskich XVII wieku*. W: *Studia historyczne*. Kraków 1901. — Misch, *op. cit.* — Ponsonby, *op. cit.* — Shumaker, *op. cit.* — M. Kaczmarek, *Szkice z typologii pamiętnikarstwa staropolskiego XVI w.* „Prace Polonistyczne" XVII (1961). — Rytel, *op. cit.* — J. Trzynadlowski, *Struktura relacji pamiętnikarskiej*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961. — Sajkowski, *op. cit.* — M. Klimowicz, *Oświecenie*. Warszawa 1972, rozdz. *Pamiętnikarze o epoce*.

bądź też są zbyt pośpiesznie na użytek jednej wypowiedzi skomponowanymi impresjami recenzenta. Pomijając na razie przyczyny takiego stanu rzeczy, przejdźmy do inwentaryzacji dalszych kryteriów oceny prozy pamiętnikarskiej. W przeciwieństwie do omówionych dotychczas — będą one w stosunku do zawartości treściowej i kształtu formalnego pamiętników mniej zewnętrzne, będą właśnie tekst brały za punkt wyjścia.

Kryterium psychologistyczne. Zwolennicy takiego podejścia często utożsamiają pamiętnik (i tak też go definiują) z „wynurzeniem", „wyznaniem", „autoanalizą", „obrazem przeżyć wewnętrznych". Nacisk kładzie się w tym typie pamiętnikarstwa nie na realne bodźce, lecz na stany psychiczne przez te bodźce wywołane. Oczywiście, prywatnie, można preferować taki właśnie typ pamiętników, jednak zdawać sobie trzeba sprawę z tego, że jest to tylko odłam i cząstka prozy pamiętnikarskiej. Przyjmując psychologiczny punkt widzenia, trzeba by ogromną liczbę pamiętników typu *res gestae* (pamiętnik-historia, pamiętnik-dzieje) usunąć poza obręb rozważań i w ogóle poza obręb pamiętnikarstwa. W konsekwencji oznaczałoby to, że pamiętniki zaczęto spisywać dopiero od czasu, gdy rozwój myśli ludzkiej doprowadził do takiego stadium rozwoju indywidualności, w którym jednostka chce, umie, uważa za potrzebne i interesujące analizować swoje stany wewnętrzne, tj. — w Europie — mniej więcej od początku XIX wieku. Twierdzenie zaś, że pamiętniki zaczęto spisywać dopiero w w. XIX, jest zbyt skrajne nawet dla najbardziej zdecydowanych i skłonnych do wyrażania arbitralnych sądów badaczy, jak Shumaker. Niemniej tacy, jak Misch, Ponsonby, Shumaker i wielu innych, uważają nasilenie pierwiastków psychoanalitycznych w pamiętnikach za dowód rozwoju i postępu, nawet gdy jednocześnie zwracają uwagę na chorobliwość zbyt daleko posuniętej autoanalizy [38].

Kryterium szczerości. Jest ono odmienne od kryterium prawdomówności czy wiarygodności i w przeciwieństwie do nich nie daje się łatwo zweryfikować. Szczerość dotyczy bowiem, o ile można się zorientować na podstawie definicji słownikowych [39], raczej sfery postaw

---

[38] Ponsonby, *op. cit.*, — L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*. „Prace Polonistyczne" VIII (1950). O problemie ekshibicjonizmu uczuciowego zob. też W. A. Gill, *The Nude in Autobiography*. „Atlantic Monthly", t. 99 (July 1907).

[39] Zob. słowniki: Lindego, Warszawski, Wileński oraz Doroszewskiego. Linde podaje dwa cytaty z w. XVIII, które są warte przytoczenia: „Szczerość łączy prawdę z otwartością i wylaniem serca, które znamionuje prawdę i przydaje prawdzie to wszystko, co do przekonania o niej za potrzebne osądzi. »Pam. Warsz.« IV, 39"; „Szczerość, owa doskonała umysłu gotowość, nie kryć się z niczym przez wykręt, nie chcieć nikogo zdradzić przez chytrość, nie pragnąć nikogo omamić przez obłudę. »Mon.« 70, 587". Nie dotarłem niestety do artykułu A. R. Burr *Sincerity in Autobiography* („Atlantic Monthly" 1909).

i intencji w przedstawianiu faktów niż faktów samych. Szczerości żąda się od pamiętnikarza bezwzględnie, brak jej dyskwalifikuje go w oczach czytelników. Ponsonby twierdzi, że sama spontaniczność pisania (właściwa diarystom) jest formą szczerości i widzi w tym jeszcze jeden argument na rzecz wyższości diariuszy nad pamiętnikami. Niektórzy badacze zwracają uwagę na utopijność postulatu absolutnej szczerości, rozumianej jako zamiar napisania wszystkiego o wszystkich sferach swego życia. W związku ze szczerością i kompletnością wspomnień rozpatruje się często problem niedyskrecji, tj. ujawniania przedwczesnego faktów mogących zaszkodzić innym. Problematyka ta przewijała się m. in. w ocenach wydanych w r. 1950 *Pamiętników* Kazimierza Chłędowskiego, mimo że wydawca dochował zawarowanego przez autora 50-letniego terminu prekluzywnego otwarcia depozytu w Bibliotece Jagiellońskiej.

Na bardzo doniosłą sprawę związaną z problematyką szczerości (ale także „literackości") tej szczególnej formy pisarstwa pamiętnikarskiego, jaką są dzienniki intymne, zwrócił uwagę recenzent znanego studium Girarda, pisząc, iż złudzeniem jest, „jakoby dzienniki były wolne od konwencji ciążącej nad każdym utworem i jakoby zawdzięczały one swoje powstanie potrzebie prawdy, pragnącej uciec od narzuconych przez życie fikcji". Jednak — pisze dalej recenzent — spośród dwu fikcji, zewnętrznej i wewnętrznej, wewnętrzna jest bliższa prawdy i rzeczywistości. „W każdym razie [...] jest to postać rzeczywistości inna od tej, którą twórca, działacz, polityk wystawia na zewnątrz" [40]. „*I fear one lies more to one's self than to anyone else*" — pisał Byron w swoim dzienniku, zwracając uwagę na przeciwieństwo szczerości — samookłamywanie. Nasz ambiwalentny stosunek do najgoręcej nawet deklarowanej szczerości pamiętnikarzy doskonale ujmuje Wilbur L. Cross, charakteryzując ironicznie autobiografię Małgorzaty księżny Newcastle jako „słynną relację o rodzinie, w której wszyscy bracia byli odważni, a wszystkie siostry cnotliwe" [41].

Sprawa l i t e r a c k o ś c i t e k s t ó w p a m i ę t n i k a r s k i c h jest jedną z najbardziej zasadniczych dla ich ogólnej oceny. Przedstawia się ona stosunkowo prosto, gdy przez „literackość" rozumie się tylko rudymentarne uładzenie tekstu i wygładzenie go pod względem poprawności stylistycznej, frazeologicznej oraz gramatycznej. Ale już w tych czynnościach niektórzy upatrują barierę dla szczerości i autentyzmu przeżyć (Ponsonby). Innego zdania bywali na ogół wydawcy pamiętników, którzy chcąc dać czytelnikom rzecz strawną w lekturze, nie tylko poprawiali ortografię, gramatykę i składnię, lecz sięgali jeszcze głębiej w tkankę

---

[40] G. L [a b u d a], rec.: A. G i r a r d, *Le Journal intime et la notion de personne*. Paris 1963. „Studia Źródłoznawcze" 1967, s. 232.

[41] W. L. C r o s s, *The Development of the English Novel*. New York 1927, s. 24.

utworu. Toteż np. pomiędzy relacją Kościuszki w wydaniu Henryka Mościckiego a tą samą relacją opublikowaną przez Piotra Bańkowskiego leży przepaść [42]. Nie tworzą jej drobne rozbieżności w zakresie faktów, lecz jedna generalna informacja wynikająca z publikacji Bańkowskiego — ta mianowicie, że w języku polskim Kościuszko z trudem pisał. Analogiczne wrażenie sprawia tekst pamiętników Kilińskiego w edycji Stanisława Herbsta.

Gdy jednak przez „literackość" będziemy rozumieli ukształtowanie dzieła pamiętnikarskiego na wzór dzieła literackiego, sprawa wikła się beznadziejnie. Sugestywne zdanie Marka Sulliwana:

> *Memoirs, as respect their content, are, of course, the opposite of fiction. Yet as art-form, structure, handling of materials, style — the best autobiographical writing is that which most closely parallels the method of fiction* [43].

— nie zawiera, niestey, pełnej racji. Nieporozumienie polega z grubsza na tym, że nie bierze się pod uwagę całego szeregu owych szorstkich, sporządzanych przez pamiętnikarza tylko dla siebie, nieporządnych i chaotycznych, pozbawionych początku i końca zapisów, które mimo tej formy nie przestają być pamiętnikami, częstokroć — jak Kościuszki i Kilińskiego — o nieoszacowanej wartości. Nie wdając się obecnie w dalsze rozważania nad tą sprawą, które byłyby może zupełnie nie uzasadnione [44], jak również nad całkowicie odrębnym problemem wzajemnej interferencji gatunków pamiętnikarskich i beletrystycznych — stwierdźmy, że przenoszenie wyprecyzowanych na terenie literatury kryteriów na ocenę pamiętników, traktowanych wówczas jako literatura, jest bardzo częste.

Przykładem tego są m. in. k r y t e r i a k o m p o z y c y j n e. Shumaker czyni z nich generalne kryterium oceny autobiografii. Powołując się na Arystotelesowską formułę o początku, środku i końcu, wymaga od autobiografa przestrzegania przynajmniej tej jednej dyrektywy organizującej materiał wspomnień. Chociaż Shumaker zajmował się tylko auto-

---

[42] *Opisanie kampanii 1792 r. przez Kościuszkę świeżo po niej skreślone.* W: *Kościuszko. Listy, odezwy, wspomnienia.* Zebrał H. M o ś c i c k i. Warszawa 1917. — *Tadeusza Kościuszki dwie relacje o kampanii polsko-rosyjskiej 1792 roku.* Wstępem opatrzył i przygotował do druku P. B a ń k o w s k i. Warszawa 1964. Odbitka (uzupełniona) z t. 9 „Tek Archiwalnych".

[43] Cyt. za: R. G. L i l l a r d, *American Life in Autobiography. A Descreptive Guide.* Stanford Calf. 1956, s. 1.

[44] Pogląd, że rygorystyczne dzielenie gatunków na w pełni literackie i w pełni nieliterackie jest zupełnie nie uzasadniony, tak jeśli chodzi o współczesność jak — może jeszcze bardziej — i o epoki dawniejsze, przejmuję od M. G ł o w i ń s k i e g o (*Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych.* Warszawa 1973). Sprawę wzajemnego stosunku pamiętnika (np. dziennika intymnego i autobiografii) do literatury (powieści) rozpatruje Głowiński we wstępnych partiach szkicu *Powieść a dziennik intymny.*

biografiami pozostawiając poza obrębem rozważań wszystkie inne odmiany pamiętnikarskie, musiał nawet w obrębie tego materiału zastosować dalsze restrykcje: tzw. *res gestae*, pamiętniki mozaikowe, albumowe, anegdotyczne musiały zostać zdyskwalifikowane jako nie stosujące Arystotelesowskiej dyrektywy. Również jeszcze szersza formuła Shumakera — jednolitość (*unity*) dzieła pamiętnikarskiego, rozumiana jako jednolitość czasowa bądź jednolitość opowiadającego podmiotu, jego punktu widzenia, bądź wreszcie jednolitość tonu wypowiedzi, w konsekwencji powoduje konieczność niezasłużonej, jak się wydaje, arbitralnej dyskwalifikacji dzieł pamiętnikarskich typu sylwy lub *vorago rerum.*

Podstawowym zabiegiem kompozycyjnym, którego literat uczy się już w pierwszych swoich próbach [45], jest umiejętność eliminowania zbędnego szczegółu. Wielu recenzentów zarzuca pamiętnikarzom to właśnie uchybienie kompozycyjne: nadmiar szczegółów bądź wynikający z pośpieszności ich niedostatek. Lillard, który wylicza dziesięć cech złej autobiografii i sześć cech dobrej [46], do elementów zbędnych zalicza np. dane o przodkach i rodzicach, szczegóły podróży i wyliczenia samych nazwisk osób, których charakterystyka nie zostaje nawet zarysowana. Chociaż obejmująca drugą część jego książki bibliografia zalecająca uwzględnia w jakimś stopniu także autobiografie dawniejsze (6 autobiografii z w. XVIII), na poglądach Lillarda znać presję współczesnego materiału. Trudno np. zarzucać dawniejszym polskim tekstom pamiętnikarskim, że w tak obszernym stopniu wprowadzają elementy genealogiczne — feudalna epoka, w której pamiętnikarze żyli, oraz układ stosunków klasowych i stanowych w naszym kraju sprawiły, że jednostka widziała, prezentowała i rozumiała siebie jako segment zmitologizowanej historycznej wspólnoty rodzinnej. Toteż zapisy pamiętnikarskie przybierają w tym czasie postać tzw. kronik rodu lub kronik genealogicznych, np. spisana przez Joachima Chreptowicza kronika Chreptowiczów [47]. Mniemam zresztą, że ten typ odnajdywania siebie we wspólnocie rodowej, a poprzez nią w narodowej — nie zanikł do dziś zupełnie [48]. Wniosek ten opieram

[45] S h u m a k e r (*op. cit.*) słusznie zauważa, że w pisaniu dzieł literackich autor szkoli się zarówno przed debiutem, jak i poprzez trening, który daje pisanie kolejnych książek. Pracę pamiętnikarską wykonuje się na ogół raz w życiu, stąd możliwości doskonalenia warsztatu są niewielkie.

[46] L i l l a r d, *op. cit.*, s. 5—10.

[47] J. L i t a w o r C h r e p t o w i c z, *Pamiętnik rodu Chreptowiczów.* Ogłosił W. K[o r o t y ń s k i]. „Kronika Rodzinna" 1890, s. 609—614, 646—649, 676—681; 1891, s. 36—39, 77—79. Takich kronik jest oczywiście bardzo wiele.

[48] Natomiast na wcześniejsze niż feudalne, bo starożytne, ukształtowanie tego poglądu bardzo ciekawe światło rzuca fragment z *The Art of Rhetoric* Th. W i l s o n a (przedrukowany w zbiorze: *Biography as an Art. Selected Criticism 1560—1960.* Edited by J.L. C l i f f o r d. London 1962), oparty, zdaniem J a s i ń s k i e j (*op. cit.*, s. 252), na *Kształceniu mówcy* K w i n t y l i a n a.

na lekturze dokonywanych najczęściej w wywiadach autoprezentacjach pisarzy [49], a także na sposobie prezentowania bohaterów powieściowych (chodzi o typ myślenia o sobie, jaki bohaterowie ci reprezentują) [50]. Zastosowanie wobec genealogicznych partii pamiętników Lillardowskiego kryterium, że „to nudne" czy też „nie dla czytelnika", byłoby — w naszym kręgu kulturowym — uproszczeniem.

Natomiast niechęć wobec wprowadzanych do diariuszy opisów podróży wyraża Ponsonby, stwierdzając, że nigdzie bardziej nie ujawnia się brak zdolności literackich niż w opisach cudów natury i sztuki, rażących w tekstach pamiętnikarskich nieznośnym entuzjazmem. Z kolei w naszym piśmiennictwie o pamiętnikach dawne dzienniki podróży cenione są bardzo wysoko [51]. „Zapiski z podróży wypada zaliczyć do działu najciekawszego" — konstatuje Alojzy Sajkowski [52]. Kontrastowość tych sądów znosiłby nieco fakt, że wymienieni autorzy sądów negatywnych mieli na myśli wplecione w tekst opisy odbytych podróży, zaś ich obrońcy tzw. *itineraria*, czyli specjalne relacje z odbytych podróży. Ale i tu ujawnia się dodatkowa przyczyna rozbieżności: Ponsonby patrzy na badane diariusze z perspektywy współczesności, ocenia ich atrakcyjność dla współczesnego sobie czytelnika, gdy wymienieni badacze polscy przyjmują wyraźnie perspektywę historyczną. Z surową oceną zbędnych w pamiętniku szczegółów można się spotkać zresztą wszędzie. Oto co pisał Lucjan Siemieński w recenzji *Pamiętników* Koźmiana:

> To jednak pewna, że wzrastająca u nas pamiętnikowa literatura zaczyna wciągać w swój skład wiele takich drobiazgów, które nic nie przynosząc pod względem dziejowym i obyczajowym, mają proste znaczenie pogrobowych plotek lub skandalów, z tym dodatkiem, że nie zawsze można ręczyć za ich wiarygodność [53].

Wbrew mniemaniu tych, którzy sądzą, że nadmiar szczegółów jest cechą złego pamiętnika, wielu innych autorów widzi w szczegółowości swoistą i niepowtarzalną wartość, stanowiącą niemal cechę genologiczną pamiętnikarstwa. Zdawkowe komplementy, które recenzenci prawią zazwyczaj pamiętnikarzom pochlebiając ich fenomenalnej pamięci, świeżości przeżyć i darowi obserwacji, dadzą się sprowadzić zawsze do tego samego:

---

[49] Z wielu możliwych przykładów wskażmy na wywiady udzielone autorowi książki *Dookoła Wojtka*, Z. Lichniakowi, przez W. Żukrowskiego; oraz K. Kąkolewskiego *Wańkowicz krzepi*.

[50] Tu wskażmy np. na *Pruski mur* W. Zalewskiego.

[51] K. Hartleb, *Polskie dzienniki podróży XVI w. jako źródła do współczesnej kultury*. Lwów 1920. — M. Kaczmarek, wstęp w: *Antologia pamiętników polskich XVI wieku*. Wrocław 1966.

[52] Sajkowski, *op. cit.*, s. 86.

[53] L. Siemieński. „Czas. Dodatek miesięczny" 1859, s. 364.

chwalony pamiętnik zawiera mnóstwo szczegółów. Shumaker (a za nim Garraty) widzi w tym nawet manifestacje określonych postaw filozoficznych. Twierdzi on, że rozwój introspektywnej autobiografii był rezultatem rosnącej przewagi myślenia indukcyjnego nad dedukcyjnym:

the view that Truth, instead of being already known in its essentials, could be discovered only by the slow accumulation of particulars [54].

W prostszych motywacjach mówi się zazwyczaj o poznaniu „życia domowego i codziennego" przodków poprzez drobiazgi albo widzi się w nich materiał do charakterystyki samego autora. Niekiedy tworzy się jakby pola tematyczne — uznając, że nudne są, powiedzmy, opisy uroczystości dworskich, strojów, ruchów wojsk (a ogólniej pamiętniki wojskowych), uwagi o łowieckich sukcesach autorów. Jako interesujące wymienia się notatki o sprawach kultury, o książkach, sztuce oraz teatralia. Na ogół ma się świadomość koniecznej funkcjonalności szczegółów. Tę świadomość wyrażał np. 22-letni Syrokomla, w 1845 r. pisząc w entuzjastycznej recenzji pamiętników Borejki, że w redakcji ich wydawcy, Michała Grabowskiego, „wszystko umiano zrobić ważnym, spoić w jedno ogniwo i okazać wartość obyczajową każdego, by najdrobniejszego faktu" [55].

Podobnie traktowana jest sprawa obecności a n e g d o t w p a m i ę t n i k a c h. Jadwiga Rytel uznała je za jeden z ważniejszych elementów składowych pamiętnika i poświęciła im sporo uwagi w swej książce [56]. Pokusiła się też o wyróżnienie dwóch typów obecności anegdoty w pamiętniku: 1) kształtowanie opowieści o własnych przygodach według techniki anegdoty; 2) luźne anegdoty *à propos*, cytowane w formie egzemplum dla uzasadnienia twierdzeń piszącego. Tworząc tę typologię autorka myślała zapewne tylko o *Pamiętnikach* Paska i dlatego pominęła liczną grupę pamiętników, które w całości lub w dużych partiach składają się z samych anegdot, łączonych bardzo wątłymi ogniwkami pretekstów. W tych tekstach oczywiście anegdota traci swój charakter egzemplum ujawniającego cechy charakteru jej bohatera, przestaje się dbać o jej prawdziwość i typowość, nieraz wykrzywia się ją i wyolbrzymia przez częste powtarzanie, a wreszcie staje się ona samodzielną formą literacką [57]. W sumie szeregi zasłyszanych anegdotycznych przypadków nadają pamiętnikowi spójność jeszcze mniejszą, niż ją ma porównywana często

[54] S h u m a k e r, *op. cit.*, s. 29. — G a r r a t y, *op. cit.*, s. 79.

[55] W. S y r o k o m l a. „Tygodnik Petersburski" 1845, nr 83.

[56] R y t e l, *op. cit.*, s. 71—81.

[57] G a r r a t y, *op. cit.*, s. 81. Zob. także E. H a a s e, *Spielarten autobiographischer Darstellung in den — ANA*. W zbiorze: *Formen der Selbstdarstellung*. Berlin 1956. — K. G y e n i s, *Les Mémoires et l'anecdote. Le développement de la prose hongroise du XVIIIe siècle et les affinités entre les deux genres*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1971, z. 2.

z pamiętnikami powieść pikarejska, w której przeważająca większość anegdot dotyczy osoby głównego bohatera.

Dążenie do jednolitości i zwartości strukturalnej pamiętnika wywołuje zawsze aprobatę krytyków. Kaczmarek i Sajkowski uważają za miarę postępu i rozwoju w ramach gatunku pamiętnikarskiego przejście od formy notatek kronikarskich do formy diariuszowej i od niej z kolei do „ściśle" pamiętnikarskiej, która porządkuje życiorys autora chronologicznie wprawdzie, lecz scala wątki i grupuje tematy, posługując się jednostkami większymi niż rok [58].

W ten sposób wróciliśmy do postulatu wprowadzonego na początku rozważań o kompozycji: by dzieło pamiętnikarskie respektowało nadrzędną formułę jednoczącą jego elementy. Dobitnie wyraża to Lillard, pisząc, iż życie nie jest serią zdarzeń wypełniających rozdziały, lecz ma swoje leitmotivy, tematykę i strukturę, jest fuzją tematów i czasu: *„an organic continuum that goes somewhere — right, left, up, down — and the autobiographer must delineate the sequence"* [59]. Pedanci wymieniają tu nawet elementy składowe, jakie powinien zawierać tak zakrojony życiorys. Nam jednak zdecydowanie bardziej odpowiada zdanie Wirginii Woolf:

> Wiele rozdziałów z życia uważanych dawniej za podstawowe — życie uniwersyteckie, małżeństwo, kariera — może okazać się bardzo dowolnym i sztucznym podziałem. Prawdziwy, najgłębszy nurt życia danej postaci może przebiegać zupełnie odmiennymi drogami [60].

Opowiadania o „drodze życia" — tj. o autobiografii (jak chce tego Lillard) skomponowanej — są tak wysoko cenione, że uważa się je za najwłaściwszy sposób ujęcia materiału pamiętnikarskiego, a nawet za osobny podgatunek autobiografii (Shumaker). Jako jeden z archetypicznych przykładów wymienia się tu *Wyznania* św. Augustyna [61].

Ten przykład przerzuca nas w sferę innej problematyki: bo czyż rzeczywiście tylko o kompozycję tu chodzi? „Droga życia" to pojęcie, które może być rozumiane jako dydaktyczne, sugerujące wzorcową konstrukcję losu ludzkiego. Że zaś wielu piszących o pamiętnikach ocenia je według dydaktyczno-moralnej wartości zachęcającego lub zniechęcającego przykładu (wzorca osobowego), co do tego nie ma najmniejszej wątpliwości. Anonimowy autor *Prospektu* wydawniczego z r. 1913 pisze z naiwną

---

[58] Kaczmarek, *op. cit.* — Sajkowski, *op. cit.*

[59] Lillard, *op. cit.*, s. 12.

[60] W. Woolf, *Sztuka biografii*. Tłumaczyła A. Iwaszkiewiczowa. „Twórczość" 1963, nr 4, s. 33.

[61] Burr, *The Autobiography*. — J. Kowalski, wstęp w: Św. Augustyn, *Wyznania*. W przekładzie K. Wisłockiej-Remerowej. Kraków 1929. BN II 45.

wiarą, że „mnóstwo błędów popełnionych już i popełnianych przez nas ustawicznie wynika z nieznajomości dziejów własnego naszego kraju” [62], czemu zaradzić ma wydawanie dawniejszych pamiętników, traktowanych tu bardzo widocznie jako instruktywne teksty „*vitae magistrae*”. Tarnowski gromi Karpińskiego za egotyzm, Sowiński za brak uczuć obywatelskich potępia Ochockiego [63] — liczba przykładów może wzrosnąć lawinowo. Powiedzenie jednego z najstarszych biografów, Plutarcha, że cudze biografie służą mu za rodzaj zwierciadła, dzięki któremu oglądając cudze cnoty może ulepszać własne życie, mogłoby służyć za motto bardzo wielu analiz pamiętnikarstwa.

Wydaje się, że wyższym, bo nie zutylitaryzowanym szczeblem rozumienia dzieł pamiętnikarskich jest traktowanie ich jako godnej poznania projekcji osobowości ludzkiej.

> Nad wszystkim góruje indywidualność autora, który pisze o sobie: Cezar, jak o kimś obcym. Tej formalnej przedmiotowości odpowiada obiektywizm wewnętrzny, sumienny rozkład świateł i cieni, rzetelność w przedstawianiu wypadków [64].

Czy to pochwała nudnego i drętwego (nie ukrywajmy!) tekstu *Pamiętników* Cezara, czy też pochwała jego zdumiewającej osobowości, dającej się niejako wyprowadzić — niby pierwiastek z liczby — z tego tekstu? Marc Bloch podnosi takie postępowanie niemal do rangi dyrektywy metodologicznej:

> jeżeli chodzi o zdecydowanie zamierzone świadectwa, to, co jest *explicite* powiedziane w ich tekście, przestało być dziś głównym przedmiotem naszej uwagi; zazwyczaj ze znacznie większym zapałem przysłuchujemy się temu, co tekst mówi nam mimo woli. Co jest dla nas bardziej pouczające u Saint-Simona: czy jego często zmyślone informacje o wydarzeniach państwowych, czy też zdumiewające światło, jakie jego *Pamiętniki* rzucają na umysłowość wielkiego pana na dworze króla-Słońca [65].

Rodzi się więc przed nami piękna perspektywa ustalenia doskonałego kryterium oceny pamiętnikarskich tekstów: za dobry będziemy uznawali ten, który stwarza szeroką, jak najszerszą możliwość analizy i rekonstrukcji ciekawej osobowości autora. Czytanie autobiografii rozumieć by zatem

---

[62] *Biblioteka pamiętników. Prospekt.* Wilno [1913?], s. 3. (Nakładem Tow. Udz. „Kurier Litewski”). Z tego rzadkiego druku, znajdującego się w posiadaniu W. Zawadzkiego, korzystałem za uprzejmym pośrednictwem mgr Teresy Mazurskiej.

[63] Tarnowski, *op. cit.*, s. 384—385. — L. Sowiński. „Wieniec” 1872, nr 1, s. 7.

[64] J. Parandowski, wstęp w: Juliusz Cezar, *O wojnie domowej.* Warszawa 1951, s. 20.

[65] M. Bloch, *Pochwała historii, czyli o zawodzie historyka.* Przełożyła W. Jedlicka. Warszawa 1962, s. 88.

można jako proces poszukiwania nie tyle dzieła doskonałego, ile doskonałego człowieka. Jak biografia jest według niektórych w swym ostatecznym sensie wynikiem ludzkiego dążenia do nieśmiertelności [66], tak autobiografia (dla czytelników!) jest poszukiwaniem diogenesowskiego człowieka. Kryterium takie miałoby tylko tę wadę, że trzeba by jeszcze ustalić, jakie to mianowicie teksty, obdarzone jakimi właściwościami, stwarzają szeroką, jak najszerszą możliwość analizy osobowości autora. Wróciliśmy do punktu wyjścia.

Sumując nasze rozważania moglibyśmy zatem powiedzieć, że, jak dotychczas, za pełny model analizy tekstu pamiętnikarskiego może uchodzić taki jego opis, który uwzględnia następujące elementy:

1) określenie własnej postawy wobec badanego tekstu jako historycznej, socjologicznej, krytycznoliterackiej lub innej;

2) określenie tematyki wspomnień i ustalenie hierarchii ważności tej tematyki;

3) określenie stanowiska, pochodzenia i działalności autora;

4) wyrażenie solidarności lub niesolidarności wobec postawy autora;

5) określenie obiektywnego lub subiektywnego charakteru pamiętnika, a także określenie jego cech formalnych — przez zaliczenie go do jakiegoś podgatunku według przyjętej zasady typologicznej;

6) określenie prawdomówności i szczerości pamiętnika;

7) określenie stopnia literackości pamiętnika, tj.: a) skonfrontowanie z aktualnym stanem rozwoju prozy narracyjnej, szczególnie jej gatunku koronnego w danej epoce, b) określenie właściwości stylistyczno-językowych tekstu, c) określenie właściwości kompozycyjnych. Analiza kompozycyjna obejmuje przede wszystkim wykrycie naczelnej zasady stabilizującej jednolitość materiału pamiętnikarskiego (układ diariuszowy, chronologiczny, stałość punktu odniesienia, jednolitość punktu widzenia, tonu wypowiedzi itd.). W dalszej kolejności rozpatruje się rolę i funkcję szczegółu w tekście;

8) określenie walorów dydaktycznych pamiętnika;

9) określenie, jakie światło rzuca pamiętnik na opisywane zdarzenia i na osobę piszącego, czyli — rekonstrukcja jego osobowości.

Schemat powyższy rejestruje, jak się wydaje, większość ważniejszych możliwości opisu waloryzującego tekst pamiętnikarski traktowany jako wypowiedź, która realizuje pewne cechy gatunkowe, a nie jako wypowiedź czysto indywidualna. Nie jest to schemat rewelacyjny ani też bogaty. Który to stan rzeczy należałoby znów z kolei poddać ocenie.

---

[66] G a r r a t y, *op. cit.*, s. 41.

GRAŻYNA SZYMCZYK

PRZESZŁOŚĆ I TERAŹNIEJSZOŚĆ „SZTUKI POETYCKIEJ"

> Tedy weź przedmiot:
> Kamień,
> Rzeźbę płonącą,
> Twarz kobiety lub zbira
> (Z pamięcią, że k a ż d e ma inny zmysł rodzenia)
> I ciśnij — bez woli mordu — w to nadmiernie czułe
> Błaganie o akt.
>
> Dusza zwierzęcia pokryła się włosem [1].

I drugi cytat:

> Możemy poniekąd uważać się za kontynuatorów dawnych poetyk i retoryk (od Arystotelesa przez Blaira, Campbella, Kamesa itd.), traktatów o rodzajach literackich, stylistyk, podręczników, które wykładały zasady krytyki literackiej [2].

Wreszcie fragment trzeci:

> Wielokrotnie powtarzane zalecenie w trybie rozkazującym było jedną z formuł stylistycznych organizujących strukturę niegdyś układanych poetyk. Pisząc *Studium przedmiotu,* Herbert przypomniał i ponowił tę formułę [3].

Te trzy fragmenty dotyczą, choć w różny sposób, problemu zawartego w tytule. Wszystkie są faktami z zakresu współczesnej świadomości literackiej. Łączy je element kodyfikacji: dany wprost (tekst poetycki), zadeklarowany (wstęp do dzieła naukowego) lub dostrzeżony i skomentowany (esej o *Studium przedmiotu.* Komentarz ten, mówiąc nawiasem, byłby trafny także w odniesieniu do cytatu pierwszego, z *Elegii oborskiej* Grochowiaka).

---

[1] S. G r o c h o w i a k, *Elegia oborska. (Narodziny i śmierć wiersza).* W: *Polowanie na cietrzewie.* Warszawa 1972, s. 6.

[2] R. W e l l e k, A. W a r r e n, *Teoria literatury.* Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Ż u r o w s k i e g o. Warszawa 1970, s. 7.

[3] J. M. R y m k i e w i c z, *Krzesło.* „Twórczość" 1970, nr 1, s. 53. Przedruk nieco skrócony w zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje.* Pod redakcją J. P r o k o p a i J. S ł a w i ń s k i e g o. Wyd. 2. Kraków 1971.

Istnieją momenty różnicujące trzy powyższe wypowiedzi. Różnica „naturalna" — sformułowania w języku poezji a sformułowania w języku rozprawy naukowej — nie jest tutaj najważniejsza. Cytat trzeci możemy przecież odebrać jako uzupełnienie pierwszego. Odwołują się one (wprost lub przez formuły stylistyczne) do tej samej tradycji „niegdyś układanych poetyk": Horacego, Boileau, Dmochowskiego.

O „dawnych poetykach" wspominają wprawdzie w przedmowie i autorzy *Teorii literatury* (cytat drugi). Jednakże — co jest zupełnie zrozumiałe — wymienia się tu poetyki naukowe, nie normatywne; umieszczając w ich sąsiedztwie swoją książkę, Wellek i Warren usiłują tym samym oddalić ją od modelu „zwykłego" podręcznika i sprawić, by została przyjęta jako traktat o literaturze.

Do tych właśnie traktatów średniowiecze odnosiło nazwę „*ars poetica*", wykorzystując określenie nadane przez Kwintyliana listowi Horacego *Ad Pisones* („*liber de arte poëtica*"). Słowo „*ars*", tłumaczone dziś jako „sztuka", miało sens greckiego „*techne*" i w tym szerokim znaczeniu obejmowało wszelką umiejętność. Grecy za sztukę uważali pracę każdego rzemieślnika, nie tylko rzeźbiarza czy malarza. Podkreślali wysiłek umysłowy towarzyszący tak pojmowanej sztuce: świadome stosowanie zasad ogólnych, rzecz wyższej rangi niż natchnienie czy rutyna. Wartość pracy poety i rzemieślnika była oceniana pod względem stopnia wykazanej przez nich obu umiejętności [4]. Dopiero w naszych czasach, wraz z rozwojem malarstwa, rzeźby, architektury, odnoszone do nich miano „sztuk pięknych" zawładnęło rozumieniem „*ars*", utożsamiając je z dzisiejszym sensem potocznym.

Nie oznacza to, by problem poety-rzemieślnika nie był u nas dyskutowany. Tadeusz Peiper np. postulował w swych wystąpieniach teoretycznych (choćby w artykule *Miasto, Masa, Maszyna*) takie kryteria oceny przedmiotu artystycznego, które były doskonale zbieżne z rozumieniem greckiego „*techne*": liczył się świadomy akt umysłu, wiersz wchodził w obieg społeczny na tychże zasadach co pokonujący trudności techniczne obiekt architektury. Niekiedy o perypetiach znaczeniowych słowa „sztuka" przypominały działania parodystyczne. Gałczyński w *Ars poetica* uczynił adresatem listu o poezji — krawca Teofila, zakładając tę samą trudność debiutu i w sztuce poetyckiej, i w krawieckiej...

Rozróżnienie „sztuki" i „umiejętności" współcześnie bardziej żywe niż u nas jest np. w Ameryce, gdzie mówi się o „sztuce" i „rzemiośle" poetyckim („*the art and craft of poetry*"), a w konsekwencji — o „*the poet*" i „*the versifier*", przy czym ostatni termin nie ma zabarwienia pejora-

---

[4] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław—Kraków 1960, s. 37.

tywnego, jakie niesie polskie „wierszopisarz": poety („*the versifier*") i jego rzemiosła dotyczą zagadnienia wersyfikacji, figur, tropów, gatunków lirycznych [5].

Zresztą *ars poetica* nie pojawiła się jako jedyny typ kodeksu reguł. Istniała już — od antyku — *ars amandi*; średniowiecze wydało *ars moriendi*, w ikonografii pod postacią cyklu obrazów walki nieba i piekła o duszę umierającego. Obrazy te pochodzą z końca w. XIII, czasami łączyły się one z cyklami „tańców śmierci". Literacka *ars moriendi* była pisana zwłaszcza w późnym w. XIV i przez XV w całej Europie, jej rola polegała głównie na uświadamianiu ludziom wszechobecności i nieuchronności śmierci, na moralizowaniu, a zarazem pocieszaniu.

Późniejsze wieki przyniosły rozwój *art des jardins* — mnożyły się dzieła dotyczące sztuki zakładania ogrodów [6]. Wiązało się to z batalią o nowe widzenie natury (przełom XVII i XVIII w.), kiedy modelowi strzyżonego parku francuskiego poczęto przeciwstawiać angielski ogród natury w stanie dzikości.

Funkcję traktatów teoretycznoliterackich pełniły początkowo w średniowieczu nie *artes poeticae*, lecz *artes dictaminis*, tj. dzieła zawierające wskazówki, jak pisać. Chodziło o sztukę pisania w ogóle, gdyż słowo „*dictamen*" mogło oznaczać każdy utwór literacki, tak prozatorski jak i wierszowany (np. *Ars dictaminis* Geoffreya z Vinsauf, w. XIII).

Średniowieczne poetyki (np. *Ars versificatoria* Mateusza z Vendôme, *Poetria nova* Jana z Garlandii) wyrażały pogląd, iż twórczość musi być podporządkowana regułom. Oczywiście, trudno mówić jeszcze w odniesieniu do traktatów z tego okresu o systematycznej refleksji teoretycznoliterackiej. Ta pojawiła się dopiero w w. XVI, reprezentowana przez dzieło Hieronima Vidy *De arte poetica*. Zarówno Vida jak Minturno i Scaliger formułowali swe poglądy wobec bogatej już tradycji, którą tworzyły źródła starożytne: Platon, Arystoteles, Horacy, retoryka. U Scaligera rozważań ogólnoestetycznych znajdujemy niewiele. Dąży on do zracjonalizowania twórczości poetyckiej, stąd opisy tropów, chwytów. Ale już na przykładzie *L'arte poetica* Minturna można wyodrębnić kręgi zagadnień dotyczące definicji poezji, zasad, które ją organizują, tj. źródła, przedmiotu, funkcji *etc.*

Wiek XVI przynosi też naukowe wypowiedzi niektórych twórców: traktat *Dell'arte poetica* Tassa, *Abrégé de l'art poétique français* Ron-

---

[5] L. J. Zillman, *The Art and Craft of Poetry*. New York 1967, s. 6—7.

[6] Np. W. Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772); I. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów* (1805); E. André, *L'Art des jardins* (1879). Historii sztuki ogrodów poświęcona jest książka G. Ciołka *Ogrody polskie* (Warszawa 1954).

sarda, *Défense et illustration de la langue française* du Bellaya. Z Plejadą związani są dwaj teoretycy: Jacques Peletier du Mans (*Art poétique*, 1555) i Thomas Sibillet (*Art poétique français*, 1548). W pracach teoretycznych z kręgu Plejady po raz pierwszy twórcy poezji uświadomili sobie i sformułowali prawa rządzące sztuką poetycką. Sformułowali je jako postulaty pracy nad językiem, naśladowania starożytnych w zakresie gatunków literackich, odróżniania poezji od prozy. Tak kształtowały się podstawy teorii najbardziej znaczącej do czasu klasycyzmu.

Teoretycy okresu klasycyzmu kwestie sztuki rozpatrywali w przeświadczeniu o obowiązujących ją regułach. Ten pogląd utrwalił się ostatecznie w czasie sporu o *Cyda* (1637—1640). Natomiast *Art poétique* Boileau została ogłoszona dopiero w roku 1674. Opinia, która pozbawia Boileau przypisywanego mu powszechnie miana twórcy doktryny klasycystycznej, jest więc niezwykle trafna [7]. Doktryna istniała już w momencie powstawania *Satyr*, a ich autor mógł 14 lat później jedynie upowszechniać istniejące reguły. Upowszechniać, lecz także — kodyfikować je, bowiem właśnie Boileau prezentując teorię klasycystyczną tworzył zarazem zbiór zaleceń, które winny być respektowane. Zawarte w *Art poétique* uwagi na temat literatury stanowią naturalną konsekwencję zainteresowania działalnością poetycką, zainteresowania wyrażanego przez autora we wcześniejszych *Satyrach*.

Tak więc, począwszy od starożytności do w. XVIII określenie „*ars poetica*” mieści się na płaszczyźnie ogólnej teorii poezji. Przejawem autorskiej świadomości w tym zakresie jest eksponowanie tego terminu w tytułach rozważań teoretycznych lub też — bezpośrednie sformułowania, jak zdanie Dmochowskiego z przedmowy do *Sztuki rymotwórczej*:

> Między mnóstwem autorów, którzy o sztuce rymotwórczej pisali, ci największą mają sławę: Arystoteles, Horacy, Wida, Boalo Despro i Pop, angielski poeta [8].

Nazwa „*ars poetica*” nie jest tu nazwą gatunku, lecz pełni rolę kryterium tematycznego, oznacza pewien dział twórczości. Podobne stanowisko zajmuje współcześnie polski *Słownik terminów literackich*, zaś

---

[7] P. van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Przełożyły M. Wodzyńska i E. Maszewska. Warszawa 1971, s. 73—74. Informacje na temat historii *ars poetica*, częściowo wykorzystane w niniejszym artykule, zawarte są m. in. również w pracach: E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1924. — Tatarkiewicz, *op. cit.*, t. 1—3. — J. Charpier, P. Seghers, *L'Art poétique*. [Antologia]. Paris 1956. — S. Pietraszko, wstęp w: K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956. BN I 158.

[8] Dmochowski, *op. cit.*, s. 7.

spośród słowników zachodnich: *Dictionary of World Literature* Shipleya, *Encyclopaedia of Poetry and Poetics* Premingera, *Dictionnaire universel des lettres* Laffonta—Bompianiego — tylko ten ostatni wyodrębnia „*art poétique*" w osobnym haśle. Sztukami poetyckimi nazywa się tu:

des ouvrages didactiques composés en vers ou, plus rarement, en prose, qui se donnent pour objet de définir les caractères principaux de la création poétique, d'étudier la nature des divers genres littéraires, d'enseigner aux poètes les règles de leur métier, etc.

Wskazówką, która pozwoli dookreślić gatunkowo przedmiot naszych rozważań, stało się więc związanie go z poezją dydaktyczną.

Druga część cytowanego hasła słownikowego postuluje stosowanie terminu „*art poétique*" zbyt szeroko:

si certains principes universels de la poétique ont paru s'imposer, si certains ouvrages, comme la „Poétique" d'Aristote, ont joui pendant des siècles d'une autorité incontestée et souvent tyrannique, il est évident qu'il existe, au fond, autant d'arts poétiques que de grandes écoles littéraires [9].

Akceptując tedy rozpatrywanie „*art poétique*" w kontekście poezji dydaktycznej, odrzucamy sens metaforyczny terminu, uzyskany wówczas, gdy odnosi się go do wszelkich wypowiedzi teoretycznych na temat poezji.

O dziełach, które wymienił Dmochowski w przedmowie do *Sztuki rymotwórczej*, nie sposób mówić wyłącznie w kategoriach poznawczych, traktować je jako poetyki naukowe — z kilku względów. Każde z nich, oprócz poetyki Arystotelesowskiej, napisane jest wierszem; stanowi on zewnętrzny symptom wspólnoty. Każde z nich rządzi się prawami jakiegoś gatunku literackiego: *Ars poetica* Horacego to list poetycki, *Art poétique* Boileau i *Essay on Criticism* Pope'a są poematami dydaktycznymi, ten ostatni zawiera słabszy ładunek normatywizmu. *Ad Pisones* zbliża się swym charakterem kompozycyjnym do wzorca podręcznika retoryki (układ treści dzieła Horacego obejmuje refleksje na temat części „idealnego" utworu, na temat rodzajów poezji oraz powinności i wiedzy samego poety), jednakże poetyce tej brakuje spójności niezbędnej w wywodzie naukowym. Spójność tę burzą dość dowolne zmiany przedmiotu rozważań; one właśnie, a także wydźwięk satyryczny ostatniej części są przyczynami, dla których *Ars poetica* Horacego nabiera znamion gawędy.

---

[9] L a f f o n t — B o m p i a n i, *Dictionnaire universel des lettres*. Paris 1961, s. v. „*Art poétique*", s. 42 („utwory dydaktyczne wierszem albo, rzadziej, prozą, których przedmiotem jest określenie głównych cech twórczości poetyckiej, rozpatrzenie natury różnych gatunków literackich, nauczenie poetów reguł ich warsztatu, itd."; „jeśli mogło się wydawać, że pewne ogólne zasady poetyki przyjęły się, jeśli pewne dzieła, jak *Poetyka* Arystotelesa, cieszyły się przez całe wieki niezaprzeczalnym i często bezwzględnym autorytetem, to jest oczywiste, że istnieje w gruncie rzeczy tyle sztuk poetyckich ile wielkich szkół literackich").

Podobny mechanizm daje się zaobserwować w przypadku poematów dydaktycznych Boileau i Dmochowskiego. Jednolitość ich struktury gatunkowej jest tylko pozorna — niweczy ją istnienie akcentów polemiki i satyry, silniejsze zresztą w tekście francuskim niż u Dmochowskiego. *Essay on Criticism* Pope'a, reprezentanta nowszej myśli estetycznej, również nie jest wykładem sztuki poetyckiej, mimo możliwych do wyodrębnienia części utworu: założenia krytyki; przyczyny powstrzymujące jej rozwój; przyczyny, które ten rozwój umożliwiają. Wskazówki zawarte w tekście pozbawione są charakteru normatywnego i łączone ze sobą za pomocą licznych przykładów.

Ten walor poematów dydaktycznych — wiązanie teorii z praktyką — był ceniony szczególnie wysoko nie tylko na tym etapie historycznym rozwoju gatunku, lecz i w czasach, kiedy poezja dydaktyczna stanowiła formę wyrazu nauki. Starożytność wydała utwory tego typu traktujące o zagadnieniach teogonii i kosmogonii. Honorowe miejsce zajmował poemat dydaktyczny w szkole aleksandryjskiej, dzięki jej kultowi dla nauki (Aratos — traktaty astronomiczne, Nikander — o zoologii, rybołówstwie, polowaniu). Podobny charakter noszą dzieła twórców rzymskich — *Georgiki* Wergiliusza, *O naturze wszechrzeczy* Lukrecjusza, *Metamorfozy* Owidiusza.

Przemiany recepcji poematu dydaktycznego w świadomości literackiej dotyczą i *ars poetica* jako wypowiedzi związanej z tym typem literatury. Filip Neriusz Golański w swym podręczniku klasycystycznym umieszcza rozważania „o poezji dydaktycznej" na równych prawach pośród innych zagadnień:

> Dotąd sama fikcja panowała w poezji, zniewalając serca najprzyjemniejszymi i najtkliwszymi wyobrażeniami [...]. Inny już sobie cel w dydaktyce zakłada: to jest — żeby okazać prawidła rozumu, kierować w naukach i sztukach, ozdobić prawdę: jednak w niczym jej nie naruszając. I to jest właśnie, co poezja dydaktyczna przywłaszczyła sobie z własności prozy [10].

Józef Korzeniowski wyróżnia dwie odmiany gatunkowe poematu dydaktycznego:

> filozoficzne, w których się wykładają prawdy ogólne lub przepisy życia i moralności, [oraz] naukowe lub artystyczne, w których się wykładają przepisy jakiej nauki lub sztuki. Do pierwszych należy: np. *Wiersz o człowieku* Pope'a, *O litości* Delila itp., do drugich wiersz *O sztuce rymotwórczej* Horacjusza, *O ogrodach* Delila itp. [11]

Równocześnie przygotowywany jest atak na tego rodzaju poezję, protest stanowiący część składową przełomu romantycznego, choć jego za-

[10] F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wyd. 3. Wilno 1808, s. 587.
[11] J. Korzeniowski, *Kurs poezji*. Warszawa 1829, s. 303.

łążki tkwią już we wcześniejszych wypowiedziach Lessinga. Pani de Staël występuje przeciw regułom: zarzuca Boileau, że pomylił wersyfikację z poezją. Rangę prawdziwej poezji przyznaje tylko liryce jako ekspresji uczucia, odrzuca poetycką „sztukę" w znaczeniu umiejętności. Poemat dydaktyczny zostaje przez autorkę zdewaluowany w imię autonomii nauki: nauka zyskała samodzielność na tyle, że poezja nie musi się mieszać w jej zagadnienia [12]. Goethe pisze:

Niedopuszczalne jest dodawanie do trzech gatunków poezji: liryki, eposu i dramatu, jako czwartego gatunku poezji dydaktycznej [...].

Wszelka poezja ma być pouczająca, lecz pouczająca w sposób niedostrzegalny; powinna zwracać człowiekowi uwagę na sprawy, z którymi warto się zapoznać; ale on sam musi wyciągnąć z nich naukę, tak jak z życia [13].

To przekonanie godziło nie tylko np. w pseudoklasyczny poemat rolniczy (*Rolnictwo* Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego, *Listy o wsi* Cypriana Godebskiego, *Ziemiaństwo polskie* Kajetana Koźmiana), ale w „sztukę poetycką" jako typ utworu mieszczącego się w granicach poezji dydaktycznej. Atakom Brodzińskiego, Mochnackiego, później — Mickiewicza, skierowanym przeciw dziełu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, towarzyszyło przeświadczenie, że krytykowana jest w ten sposób cała poetyka klasycyzmu.

Teoretyczne wystąpienia romantyków charakteryzują się odejściem od pojęcia doktryny literackiej i normy estetycznej, odrzuceniem koncepcji o bodaj pozorach systemowości. Liczne w tym czasie „*préfaces*" (choćby przedmowy V. Hugo do kolejnych wydań *Odes et ballades* i *Les Contemplations*) nie zmierzają, jak wypowiedzi poetów-klasyków, w kierunku formułowania czy współtworzenia zasad ogólnych; przynoszą zarys tej teorii poezji, której hołduje autor. Dopiero ingerencja badacza nadaje owym — z zamysłu autorskiego indywidualnym — wypowiedziom charakter systemowej sformułowanej poetyki.

Przedmiot analizy niniejszej pracy nie obejmuje jednak historii doktryn; mianem „współczesnej *ars poetica*" określamy wstępnie te wypowiedzi na temat poezji, które mieszczą się w polu praktyki twórczej.

Jako wzorzec romantycznej postaci gatunku wystąpi *Réponse à un acte d'accusation* Victora Hugo. Podmiot mówiący utworu jest stylizowany na rewolucjonistę („*Qui, je suis ce Danton! Je suis ce Robespierre!*"), co wynika z przeświadczenia autora o związku rewolucji społecznej z literacką:

---

[12] A. L. H. de Staël Holstein, *Wybór pism krytycznych*. Przełożyła i opracowała H. Jakubiszyn-Tatarkiewicz. Wrocław 1954, s. 119—121. BN II 49.

[13] J. W. Goethe, *O poezji dydaktycznej*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Przełożyła i opracowała O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 107.

Cette marche du temps, qui ne sort d'une église
Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise;
Ces grandes questions d'art de liberté,
Voyons-les, j'y consens, par le moindre côté,
Et par le petit bout de la lorgnette. [s. 30] [14]

Znajdujemy tu równocześnie zapowiedź dalszej części wiersza, którą tworzy istotnie przyglądanie się z bliska sytuacji sprzed i po 1789 roku. A więc:

La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud
[. . . . .]
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versaille aux carrosses du roi,
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot. [...] [s. 31] [15]

I po rewolucji:

Alors, brigand, je vins; je m'écriai: Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?
Et sud l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés
Je fis souffler un vent révolutionnaire.

---

[14] Stronice przy cytatach odnoszą się do wyd.: V. Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*. W: *Les Contemplations*. T. 1. Paris 1858. W przekładzie (W. Hugo, *Odpowiedź na akt oskarżenia*. W: *Poezje polityczne*. Przełożył i opracował Z. Bieńkowski. Warszawa 1954, s. 82) fragment ten brzmi:

Bieg czasu, co porzuca starych świątyń progi,
Aby w nowej świątyni wielbić nowe bogi,
Te wielkie zagadnienia sztuki i wolności,
Obejrzyjmy je w całej ich okazałości
Przez szkło powiększające.

[15] Przekład (jw., s. 83):

Poezja była wówczas monarchią; dworakiem,
Diukiem, prałatem słowo było lub pismakiem.
[. . . . .]
Kolor krwi dzielił słowa na zamknięte kasty,
Jedne, błękitne, miały dostęp do Jokasty,
Fedry, Meropy, całej prześwietnej socjety.
Znały Wersal ze stopni królewskiej karety.
Inne, kupa nędzarzy z potępieńczej sfery,
Zamieszkiwały gwary, inne znów galery
Żargonu [...]

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire,
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier! [s. 32] [16]

Réponse à un acte d'accusation jest manifestem poetyckim. „Poetycki" nie znaczy tu „dotyczący poezji" lub „sformułowany przez poetę" (nazwa „manifest poetycki" bywa często używana jako tytuł lub podtytuł zbioru artykułów programowych), ale określa odmianę gatunkową, której *differentiam specificam* stanowi ukształtowanie w języku poezji.

Trafna wydaje się interpretacja gatunku manifestu jako „przyliterackiej" odmiany satyry, ze względu na funkcjonującą w obu gatunkach zasadę *pars pro toto*. Świat — w satyrze rozumiany jako „materiał życiowy", w manifeście zaś jako literacki światopogląd — podlega tu bowiem „maksymalnej kondensacji", niekiedy też zdeformowaniu, deprecjacji wobec jakiejś wartości [17]. Partie krytyczne nie są jednak warunkiem nieodzownym dla zaistnienia manifestu. Zestawienie go z satyrą opiera się przecież na podobieństwie zasady strukturalnej, nie na tożsamości funkcji. Jest on raczej, jak pisze Edward Balcerzan, „czarno-białym układem pól dodatnich i ujemnych", przy czym przewagę mogą zyskiwać jedne lub drugie, choć nie zawsze muszą być uchwytne wprost [18]. W przypadku *Réponse*, manifestu romantycznego, sygnały odrzucanych wartości dane są bezpośrednio — jako imiona bohaterek tragedii klasycznej: Jokasty, Fedry, Meropy, w postaci imiennego przywołania Corneille'a, Racine'a, Vaugelasa. Są to *partes*, za którymi kryje się *totum* — poetyka i reguły klasycyzmu. Do sfery ze znakiem minus należą również: „*le bon goût*", „*l'ancien vers françois*", „*des vers latins*" itd. W kręgu wartości akceptowanych znajdują się: *Ça ira* i *Carmagnola*, a także stylizacja na *Marsyliankę*: „*Aux armes, prose et vers!*" Wskazuje to na związek *Réponse à un acte d'accusation* z określoną sytuacją historyczną, pozwala uznać ją za utwór programowy.

Na tle zaprezentowanych wyżej rozważań, które obejmowały tradycję europejską, miejsce zupełnie wyjątkowe zajmuje *Promethidion* Norwida. Ten utwór — na poły prozatorski, na poły wierszowany i udia-

---

[16] Przekład (jw., s. 84):
Wtedy jak zbój się wdarłem, krzyknąłem: „Dlaczego
Tym purpura, a tamtym nędzy ciężkie brzemię?"
I na prastarą, świetną, dumną Akademię
Kryjącą w swych falbanach tłum tropów strwożonych,
I na aleksandrynów zwarte bataliony
Rewolucyjnym wiatrem z całych sił powiałem.
Na stary słownik czapkę czerwoną nadziałem.
Nie ma słów patrycjuszy ni słów plebejuszy!

[17] E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu.* Wrocław 1968, s. 114—116.

[18] *Ibidem*, s. 115.

logowany — nie daje się zakwalifikować ani jako wyłącznie „wystąpienie programowe", ani jako traktat z dziedziny estetyki. Rozważając problemy piękna, prawdy, związku pracy i sztuki, idzie Norwid za dialogową tradycją grecką, burząc ją zarazem przez wprowadzenie partii lirycznych. *Promethidion* nie jest „sztuką poetycką" w sensie dotychczasowym. Bohater tego utworu to „*artifex universalis*", który rozprawia w równej mierze o poezji co o malarstwie, muzyce czy „sztuce stosowanej" — przed Ruskinem i Morrisem; o problemach twórczości artystycznej i pracy — przed Brzozowskim. Problem sztuki i rzemiosła zyskał tu odmienne ujęcie: to rzemiosło, „praktyczność", należy podnieść do godności sztuki. W tych samych regionach mieści się estetyka narodowa, którą realizując, Chopin „n a c z e l n y m u nas jest artystą" [19].

Główne wątki myślowe *Promethidionu* kształtują się w toku dyskusji, nie są wykładem dydaktycznym. Nawet wskazówki dotyczące wcielania zasad estetycznych w życie występują pod „kontrolą" podmiotu lirycznego. Epilog przynosi pogłębienie myśli wypowiedzianych w dialogach. W sumie poemat dociera do tych samych problemów przez rozmaite — liryczne bądź dyskursywne — ujęcia.

Utworem programowym, pozbawionym jednak właściwości manifestu poetyckiego według kryteriów przyjętych przy analizie *Réponse*, jest wiersz *L'Art* Gautiera, ogłoszony w tym samym czasopiśmie („*L'Artist*") co tegoż autora manifest prozą. Wspólnym kontekstem dla obydwu wypowiedzi są ówczesne postulaty autonomii sztuki, piękna osiągalnego przez artystę w drodze zmagania z tworzywem:

Qui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.
Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit [20].

[19] C. K. N o r w i d, *Promethidion*. W: *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. G o m u l i c k i. T. 2. Warszawa 1968, s. 211.

[20] T. G a u t i e r, *L'Art*. W: *Poésies choisies*. Paris 1953, s. 85. W przekładzie A. L a n g e g o fragment ten brzmi (cyt. za: *Wielka literatura powszechna*. T. 5. Pod redakcją S. L a m a. Warszawa 1932, s. 920—921):

Tak! dzieło więcej jest wytworne,
Gdy bierzesz kształty dłoniom twym
Oporne —
Emalię, marmur-li czy rym.
Fałszywe, muzo, rzuć wymogi.
Lecz, by niechwiejnym krok był twój,
Na nogi
Obcisły koturn lekko wzuj!

Element dydaktyzmu, skierowany w stronę idealnego adresata, uwidocznia się dzięki aluzjom do Horacego, zawartym w ostatniej części wiersza.

W opozycji do ideałów parnasistowskich powstała *Art poétique* Verlaine'a. Jako sygnały odrzuconych rygorów występują tu: pointa, rym, retoryka — wszystko, co w ostatnim wersie utworu zyska miano „literatury" („*Et tout le reste est littérature*"). Cyzelatorstwu przeciwstawia się niedbałość w doborze słów, preferowanej przez parnasistów rzeźbie — asemantyczną muzykę. Miejsce negowanych reguł zajmują formułowane w trybie rozkazującym reguły inne. Daleko jednak jesteśmy od schematu Neoptolemeusza, który swój wykład poetyki podzielił na trzy części, traktujące kolejno o poezji, o poemacie i o poecie[21]. *Art poétique* Verlaine'a uświadamia bowiem również opozycję wobec dotychczasowego sposobu prezentowania przedmiotu. Nieprzypadkowo odwołuje się tytułem do dzieła Boileau: układ treści w tym poemacie dydaktycznym był określony zarówno poprzez realizację wspomnianego schematu, jak i poprzez retoryczny charakter monologu podmiotu mówiącego. Utwór Verlaine'a zyskuje określoność gatunkową na skutek zabiegów odwrotnych; oto podmiot mówiący nieustannie zmienia swe stanowisko. Zrazu formułuje wypowiedź w tonie deklaratywnym: „*De la musique avant toute chose*", „*Car nous voulons la Nuance encor*", „*De la musique encore et toujours!*", jest więc reprezentantem grupy (forma „my"), co w połączeniu ze wskazanym wcześniej rozłamem na wartości zanegowane i wartości akceptowane pozwala mówić o elementach manifestu poetyckiego w strukturze utworu. Z kolei podmiotowe zwroty do adresata — w rodzaju:

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
l'Esprit cruel et le Rire impur[22],

---

[21] Zob. T. Skibniewska, *Z historii poetyki. Zestawienie i interpretacja I (1788) i III (1826) wydania „Sztuki rymotwórczej" F. K. Dmochowskiego.* „Prace Polonistyczne" IX (1953), s. 162: „Przeciętny wykład ówczesnej [tj. klasycystycznej] poetyki normatywnej ustala dwa szeregi elementów konstytutywnych: z jednej strony operuje pojęciami dyspozycji psychicznych twórcy (będą to: wyobraźnia, geniusz, talent, dowcip) wskazując, którymi i w jakim stopniu winien pisarz dysponować, z drugiej — przeciwstawia im prawidła sztuki". Zob. np. w *Sztuce rymotwórczej* (według *ed. cit.*, s. 154—158) *Treść materyi* — pieśń I: *Powszechne prawidła poezyi*, pieśni II i III dotyczą gatunków lirycznych i dramatycznych, pieśń IV: *Uwagi względem poezyi i poetów*.

[22] Tekst oryginału i przekładu według antologii: *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*. Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Wrocław 1965, s. 93—97. BN II 146. W przekładzie M. Jastruna

— wskazują na momenty dydaktyzmu, obecnego przecież i w normatywnych poetykach klasycystycznych.

Wreszcie następuje sytuacja, kiedy podmiot mówiący konkretyzuje się w podmiot liryczny, a cała wypowiedź na temat poezji zostaje uwikłana w liryczne wyznanie:

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles! [23]

Gra pomiędzy elementami manifestu poetyckiego, poematu dydaktycznego oraz „czystej" wypowiedzi lirycznej decyduje o ukształtowaniu tej odmiany *ars poetica*, którą reprezentuje przytoczony wiersz Verlaine'a. W utworze tym słowo odnoszone było jeszcze do rzeczywistości zewnętrznej, programowo funkcjonowało jako środek przekazywania znaczenia — mimo sporu o charakter tego znaczenia (dane wprost czy sugerowane). Równocześnie w świadomości literackiej narastały tendencje związane z teoretycznymi wystąpieniami Rimbauda, Mallarmégo, Valéry'ego, u nas — poetów Awangardy krakowskiej, w poezji rosyjskiej — futurystów; tendencje, które przyznawały słowu autonomię, stawiały je w roli określanej truistycznym dziś mianem „nieprzezroczystego dla znaczenia". Samo pojęcie „sztuki poetyckiej", obce od czasów romantyzmu, odzyskało rangę — „arbitralność przestała być wartością poetycką" [24]. Do chaosu werbalnego przedostaje się wyraźna świadomość, poeta stara się dominować nad „głosem wewnętrznym" poprzez prezentację coraz ściślejszych związków słownych. Poezja z powrotem staje się s z t u k ą, tworzeniem. Stąd też nie budzi zdziwienia reaktywowanie gatunku *ars poetica* w praktyce poetyckiej końca XIX wieku.

Zdjęto również anatemę z poezji dydaktycznej. Pisał Eliot:

---

fragmenty cytowane brzmią następująco (s. 96—97): „Nade wszystko muzyki!"; „Bo nade wszystko chcemy Odcienia"; „Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!"; „Wiąż wyrazy niedbale dobrane"; oraz:

Stroń od puenty zabójczej. Niech zgłuchnie
Okrutny dowcip i śmiech pod piórem

[23] Przekład (jw., s. 96):

To piękne oczy za woalu zasłoną,
To dzień od żaru południa drżący,
To przez niebo jesieni stygnącej
Gwiazdy w głębi błękitnej toną.

[24] C h a r p i e r, S e g h e r s, *op. cit.*, s. 15 (wstęp): „*L'arbitraire cesse donc d'être un valeur poétique. L'euphonie, le rythme, a les durées prosodiques, les recherches métriques sont réhabilités on dehors de tout académisme*". Mimo sugestii tytułu tom cytowany nie jest antologią gatunku, lecz antologią wszelkich wypowiedzi na temat poezji (*ars poetica* rozumiana metaforycznie).

Termin „poezja dydaktyczna" znaczenie swoje [w nowszej poezji] trochę zmienił. „Dydaktyczna" oznaczać może: „przekazująca wiadomości" lub też „udzielająca moralnych wskazań", lub zarazem i jedno, i drugie. Na przykład *Georgiki* Wergiliusza są istotnie piękną poezją i zawierają pewne bardzo dobre wskazówki, jak należy gospodarować na roli. Lecz dzisiaj niemożliwe jest chyba napisanie nowoczesnego podręcznika racjonalnej gospodarki rolnej, który byłby zarazem pięknym utworem poetyckim; po pierwsze dlatego, że sam przedmiot jest bardziej skomplikowany i bardziej naukowy, i po wtóre, że łatwiej można go wyłożyć prozą. Nie będziemy też jak Rzymianie pisali wierszem traktatów astronomicznych i kosmologicznych. Wiersz o założeniu wyłącznie informacyjnym zastąpiła proza. Poezja dydaktyczna stopniowo została zawężona do rad moralnych lub do poezji, której celem jest przekonać czytelnika o słuszności poglądu autora na daną sprawę. Zawiera przeto element czegoś, co można nazwać satyrą [...]. Niektóre z poematów Drydena (wiek XVII) są satyrami w tym sensie, że celem ich jest ośmieszyć przedmiot, przeciwko któremu się zwracają, i również są dydaktyczne, ile że zamierzają zjednać czytelnika dla jakiegoś określonego poglądu politycznego albo religijnego [...] [25].

Dydaktyczny w tym ostatnim sensie — zjednać czytelnika dla określonego poglądu — jest wiersz *Ars poetica* Archibalda Mac Leisha. Sens jego twierdzeń głównych: „*A poem should be palpable and mute / As a globed fruit*", oraz „*A poem should not mean / But be*" [26] — zrozumiemy po uświadomieniu sobie faktu, że utwór pochodzi z r. 1926, jest o dwa lata późniejszy od ogłoszonego drukiem *Variété V* Valéry'ego. Tam właśnie znalazło się stwierdzenie, iż prawdziwa sztuka „pozbawiona jest wszelkiego odniesienia i wszelkiej funkcji znaku" [27] (stąd też *Ars poetica* Mac Leisha wspierała później tezy programowe teoretycznoliterackich badań immanentnych). Wiersz Mac Leisha łączy się bardziej jeszcze z p o e z j ą Valéry'ego, zawiera słowa-klucze tej poezji: milczenie, owoc jako symbol doskonałości (np. *Le Cimetière marin*, *Les Grenades* Valéry'ego).

Ze stopniem gruntowania się w świadomości działania twórczego jako aktu kreacji, z zainteresowaniem dla materiału poezji, czyli dla słowa, należy wiązać mnożenie się w początkach naszego wieku „wierszy o wierszach". Samo zjawisko nie jest niczym nowym — uwagi o poezji można znaleźć już u Horacego, u wczesnych liryków i elegików: Archilocha, Solona, Anakreonta, Pindara czy Safony. Dotyczyły one jednak głównie zasad poetyckiego tworzenia, nie obnażały samego warsztatu.

Świadomość kreacyjnego charakteru swych poczynań ma już i narra-

---

[25] T. S. E l i o t, *Społeczna funkcja poezji*. Przełożyła H. P r ę c z k o w s k a. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 230—231.

[26] A. M a c L e i s h, *Ars poetica*. W zbiorze: *Literatura in America. The Modern Age*. New York 1971, s. 563 („Wiersz powinien być namacalny i niemy jak kulisty owoc"; „Wiersz powinien nie znaczyć, ale być").

[27] P. V a l é r y, *Mémoires d'un poème*. W: *Variété V*. Paris 1924, s. 90.

tor sielanki staropolskiej, np. u Zimorowica (*Trużenicy, Winiarze*), i podmiot wierszy Kniaźnina (choćby wiersz *Do czytelnika*) [28]. Poezja widziana przez pryzmat utworów Norwida to również działanie słowem. Dopiero jednak od czasów Apollinaire'a — u nas od czasu działalności Awangardy krakowskiej — ogólna refleksja nad słowem, poezją, ustąpiła miejsca odkrywaniu i analizie struktury wiersza, co stanowi istotę wąsko pojmowanego autotematyzmu [29]. Toteż propozycja, by za autotematyczne uznać „sformułowania, które nieodparcie narzucają się odbiorcy jako zmetaforyzowane informacje o sprawach poetyckiego tworzenia" [30], kryje w sobie pewne niebezpieczeństwa. Jeśli bowiem dodamy do niej funkcjonujące powszechnie przekonanie, że w liryce naszego wieku każda wypowiedź poetycka jest równocześnie wypowiedzią na temat poezji, a więc ma charakter „autotematyczny" — zauważymy, jak niepokojąco rozrasta się zakres wspomnianego pojęcia [31], tracąc ostrość i tym samym przydatność w badaniach naukowych. Dla uniknięcia nieporozumień w dalszej części pracy twórczość tego rodzaju — „poezję o poezji" — będziemy określać mianem twórczości metapoetyckiej.

Mieszczące się w tym kręgu utwory można znaleźć u wszystkich niemal poetów — od wymienionych już: Zimorowica, Kniaźnina, Norwida, po niektóre wiersze Gałczyńskiego i Tuwima (zawarte zwłaszcza w *Słowach we krwi* i *Rzeczy czarnoleskiej*). W poezji po r. 1956 będą to wiersze Herberta (np. *Chciałbym opisać*, *Kłopoty małego stwórcy*, *Pudełko zwane wyobraźnią*), Szymborskiej (*Radość pisania*, *Rehabilitacja*, *Sen*), utwory reprezentantów Orientacji Hybrydy. Rejestr nazwisk i tytułów mógłby być zresztą znacznie dłuższy, zwłaszcza że proces narastania komentarza do własnych wierszy daje się zaobserwować na przykładzie rozmaitych gatunków. Elementy tego komentarza — „gry metapoetyckiej" — w s p ó ł t w o r z ą dzisiejszą postać ballady, oktostychu, pejzażu wewnętrznego. W przypadku *ars poetica* elementy metapoetyckie nabierają, co zrozumiałe, rangi decydującej o z a i s t n i e n i u przedmiotu genologicznego. W konsekwencji założeń przyjmowanych w toku dotych-

[28] Zob. A. D o b a k ó w n a, *O sielance staropolskiej*. „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 3. — T. K o s t k i e w i c z o w a, *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971, s. 12—41.

[29] Zob. T. C i e ś l i k o w s k a, *Z problematyki współczesnych przemian rodzajowych*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego" z. 20 (1961), s. 106—107.

[30] J. S a w i c k a, *„Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza", czyli o autotematycznej twórczości Juliana Tuwima*. „Przegląd Humanistyczny" 1971, z. 4, s. 41.

[31] Tak np. J. P r o k o p (*Krytyka jako niezrozumienie dzieła*. „Teksty" 1972, nr 2, s. 22—23) rozpatrując relację twórca—krytyk stwierdza, że twórczość jednego autora może być w tym układzie traktowana jako ciąg „autotematycznych poniekąd wypowiedzi, z których każda następna jest w jakimś (oczywiście mniej lub bardziej zamaskowanym) stopniu wypowiedzią na temat poprzedniej [...]".

czasowych wywodów — nazwę *„ars poetica"* proponujemy odnieść do dwu odmian gatunkowych wiersza współczesnego:

1. Do utworu, który pozostając w polu traktatu lirycznego, podlega modyfikacji poprzez obecność niektórych wyznaczników manifestu poetyckiego i swoiście pojmowanego dydaktyzmu. „Metapoezja" występuje wprawdzie w tym rozumieniu jako kryterium tematyczne, ale precyzacja gatunkowa odbywa się dzięki związaniu *„ars poetica"* z konkretną strukturą genologiczną — traktatem lirycznym. Tym samym staje się oczywiste, że nie wszystkie wypowiedzi metapoetyckie to *artes poeticae.*

2. Do utworów programowych, w których refleksja teoretyczna jest „włączona w strukturę przekazu poetyckiego" [32], które więc reprezentują autotematyzm we właściwym sensie. Tak pojęta *ars poetica* przedstawia w roli programu proces powstawania własnej struktury.

Jako realizację wzorcową pierwszej odmiany będziemy rozpatrywać *Elegię oborską* Grochowiaka. Jest ona bez wątpienia utworem programowym. Na taki jego charakter wskazuje podtytuł *Narodziny i śmierć wiersza* oraz moment ogłoszenia pierwodruku — grudzień 1970, więc już po opublikowaniu tomu *Nie było lata*, uznanego przez krytykę za najdojrzalsze z dotychczasowych osiągnięć poetyckich Grochowiaka. *Elegia,* będąc summą tej poezji, zarazem otwiera — w sposób dosłowny — jej etap nowy: w zbiorze *Polowanie na cietrzewie* (1972) znalazła się na początku, tj. na miejscu rezerwowanym przez wiekową praktykę wydawniczą dla wszelkiego *credo* twórczego.

Określenia „wiersz programowy" i *„credo* twórcze" niewiele jeszcze mówią o zapleczu genologicznym utworu. Jego postać gatunkowa nie mieści się w granicach wyłącznie manifestu poetyckiego, a przynajmniej nie w granicach manifestu romantycznego czy symbolistycznego. *Elegia oborska* traktowana jako wypowiedź językowa nie zawiera sformułowań należących bezpośrednio do sfery wartości (estetycznych, poetyckich itd.) zanegowanych. To, co wskutek aktu wyboru zostało odrzucone, daje się uchwycić dopiero poprzez interpretację wiersza w innej niż językowa płaszczyźnie — w płaszczyźnie procesu historycznoliterackiego, w kontekście tradycji.

Sygnały: tytuł i podtytuł, odsyłają w równej mierze do utworu *Na zgon poezji* Norwida, co i do Tuwimowskiego *Jak wiersz powstaje.* Jednakże rozpiętość utworu (ponad 150 wersów), sposób ukształtowania podmiotu mówiącego (jest on jednocześnie narratorem, podmiotem lirycznym, zaś w części dialogowej staje się pozornie nieobecny) przekonuje nas, że wprawdzie znajdujemy się w kręgu tradycji Norwida i Tuwima, ale jest to tradycja nie tyle problematyki, ile struktury gatunko-

---

[32] Balcerzan, *op. cit.*, s. 113.

wej. Partie narracyjne *Elegii oborskiej* przechodzą w dyskurs, naczelnemu problemowi podporządkowane są też wypowiedzi liryczne uwikłane w sytuację narracyjną. Jest to metoda budowania świata przedstawionego znamienna dla traktatu poetyckiego: *Rzeczy o wolności słowa* Norwida, *Zieleni* Tuwima [33], *Poematu o mowie polskiej* Jastruna, *Traktatu poetyckiego* Miłosza.

Podmiot liryczny reżyseruje elementy świata przedstawionego. Stwierdza: „Ta elegia jest zwierzęciem". „Zwierzę" zostało tutaj wprowadzone jako model wiersza, dokładniej: model poetyki Grochowiaka. Relacja elegia—wiersz—poezja to jedyny ślad przynależnej manifestowi zasady *pars pro toto*.

Ta elegia jest zwierzęciem. Tak, wiem doskonale —
Tyle właśnie wie twórca w samotności klasztornej,
W pomroce i brzasku. Jego cela świeci
Pustką;
To bardzo jasne i rozumne światło. [s. 5] [34]

„Twórca" prezentuje się tu jako artysta wieku: uprawia poetykę negatywną. Idealizuje nieobecny przedmiot, zbliża go do obiektu transcendentalnego [35].

Dusza zwierzęcia prosi o pocałunek — wilgotny i mięsisty —
Albo o szpadę.
Tedy weź przedmiot:
Kamień,
Rzeźbę płonącą,
Twarz kobiety lub zbira
(Z pamięcią, że k a ż d e ma inny zmysł rodzenia)
I ciśnij — bez woli mordu — w to nadmiernie czułe
Błaganie o akt.
Dusza zwierzęcia pokryła się włosem. [s. 6]

„Dusza zwierzęcia" to zamysł twórczy, który w zetknięciu z przedmiotem materializuje się w utwór („pokryła się włosem"). Zalecenia, formułowane w trybie rozkazującym, dotyczą aktu kreacji: „weź przedmiot [...] I ciśnij [...] w to nadmiernie czułe Błaganie o akt".

Perypetie gatunku można również rozpatrywać jako historię przemian w układzie: podmiot literacki — idealny odbiorca. Różnica polega na stopniu uaktywnienia tego odbiorcy, na postępującym dopuszczaniu go do głosu. W klasycznych i klasycystycznych *artes* idealny odbiorca

---

[33] *Zieleń* jako traktat liryczny analizował M. G ł o w i ń s k i (*Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 231—234).

[34] Stronice odsyłają do wydania wymienionego w przypisie 1.

[35] Zob. A. S a n d a u e r, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968, s. 165

słuchał i przyjmował zalecenia, formułowane w trybie rozkazującym. Miały one zrazu ułatwić mu pisanie wierszy, później, od Oświecenia począwszy — myślowe opanowanie zasad rządzących sztuką słowa.

Zwroty do adresata zawiera i *Poemat o mowie polskiej* Jastruna. Jednakże tutaj odbiorca jest biernym słuchaczem i widzem, mimo że w założeniu posiada pewną wiedzę, do której często odwołuje się podmiot mówiący[36]. Wiedza ta dotyczy na ogół kanonu lektur przyswojonych społecznej świadomości, co umożliwia autorowi wprowadzenie postaci np. Mickiewicza poprzez zespół aluzji do *Reduty Ordona* i *Pana Tadeusza*. Na podobnych zasadach zostaje przywołany Słowacki, lecz już Lenartowicza i Norwida — jako mniej znanych — wymienia się z nazwiska.

W *Elegii oborskiej* podmiot zezwala odbiorcy na współuczestnictwo w akcie kreacji, więcej: ten właśnie proces kreacji czyni nakazem, wykorzystując stylistykę właściwą poematowi dydaktycznemu. Ów „przedmiot”, z którym winien się zetknąć zamysł twórczy, a więc kamień, rzeźba — pochodzi z topiki poezji współczesnej. Tym samym poszczególne typy tej liryki — kolejne wersje zmaterializowanego zwierzęcia — stają się równouprawnione. W III części poematu zalecenie „Pofolguj, / A nie wstrzymuj” (s. 7) dotyczy tak poezji, która „w garb urasta” (co można, podobnie jak i rzeźbę płonącą, interpretować jako aluzję do „turpistycznych” wierszy Grochowiaka), jak i tej, która

W srebrzyste otula się runo
Dmuchawców,
Trenów ślubnych,
Koronek rosy i sztychów; [s. 7—8]

— a zatem nurtu estetyzującego, modelu romantycznej liryki wzruszeń. Poeta-kreator pozornie traci władzę nad wytworem. Twórca i przedmiot jego świadomości uzyskują ten sam status ontologiczny, by w końcu utożsamić się ze sobą:

A to jest moje Zwierzę. To ja jestem zwierzęciem,
Chodzimy w sobie wzajem, zwiedzamy się nawzajem [s. 8]

Następuje konfrontacja zamysłu i realizacji, przeprowadzona w dwóch monologach: „Zwierzę do mnie” i „Ja do zwierzęcia”. Autonomia przedmiotu, jak wyżej powiedziano, ma charakter pozorny, ponieważ w rzeczywistości „osobne” jego istnienie wynikło z nakazu poetyki. I pozorne

---

[36] M. Jastrun, *Poemat o mowie polskiej*. Warszawa 1952, s. 80:

Widzisz palców prześwietlony rubin?
Konie rżą na pastwisku, wokół puszcza głucha.
I nagle lato! żniwa, konopie i łubin,
Bat ekonomski — resztę wiesz, więc nie dopowiem.

jest również obrócenie się wytworu przeciwko kreatorowi: nie wychodzi poza płaskie pretensje i moralizowanie („Zrobiłeś mnie krzywo. / Mam łopatki na ukos").

W wypowiedzi „Zwierzę do mnie" napięcie dialogowe tworzy się bezpośrednio, poprzez użycie formy drugiej osoby liczby pojedynczej. W wypowiedzi „Ja do zwierzęcia" natomiast występuje wyłącznie forma „my". Kreator nie podejmuje polemiki w tonie dyskursywnym, nie jest równorzędnym partnerem rozmowy. Mimo to kontakt ze „współrozmówcą" (zwierzęciem) został podtrzymany, pod warunkiem, że monolog „Ja do zwierzęcia" potraktujemy całościowo, jako liryczną kontrpropozycję wobec:

Życie nie jest takie liryczne,
Jak to się znowu tobie (z drobnymi wyjątkami) wydaje. [s. 9]

W replice twórcy dominują bowiem tradycyjne wyznaczniki poezji: funkcja ekspresywna, silne zmetaforyzowanie języka, nasycenie elementami subiektywnego nastroju. Jeśli ów „nastrój" poddać bliższemu oglądowi, okaże się, że został on osiągnięty za sprawą pseudokategorii estetycznej — „elegijności". Tylko w tym sensie poemat Grochowiaka jest elegią. „Ziąbu wysoki i ożywczy promień" (s. 10) to zapowiedź śmierci (jej słowne sygnały zawierał już podtytuł w I cz. utworu), której pojawienie się pełni rolę dwojaką. Po pierwsze, świadczy o wszechwładzy kreatora, zdolnego unicestwić wytwór o tak znacznej, zdawałoby się, autonomii. Po wtóre, pamiętając, że wcześniej (w cytowanym już dwuwersie ze s. 8) podmiot utożsamił się z wykreowanym przez siebie zwierzęciem, zinterpretujemy śmierć zwierzęcia—elegii—wiersza również jako samounicestwienie:

Tańczymy z ziąbem. Bierzemy na piersi
Poblask srebrzysty i delikatny.
Spadamy w tańcu — i chociaż nie pierwsi,
Czyżby ostatni?
Nie, przedostatni. [s. 10]

Nasuwa się porównanie tego fragmentu z Tuwimowskim:

Na dnie wszystkiego śmierć bezdźwięczna
Czeka, byś głucho stuknął głową.
Spadasz — melodia wieczna,
A kiedy spadniesz — słowo [37].

W obydwu zacytowanych fragmentach tworzenie poetyckie zostało umieszczone na płaszczyźnie metafizycznej. Zestawienie twórczości ze śmiercią jest u Tuwima pochodną jednej z kilku koncepcji słowa, obec-

---

[37] J. Tuwim, *Muzyka*. W: *Dzieła*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1955, s. 83.

nych w tej poezji — słowa jako mistycznego Logosu, który nadając ład, wnosi równocześnie zapowiedź końca[38]. W *Elegii oborskiej* ulega unicestwieniu tylko ten wiersz (model dotychczasowej poetyki), którego „powoływania z trudem" byliśmy świadkami. W ostatniej strofie rozpoczyna się budowanie już nie *ex nihilo*, lecz z elementów rzeczywistości:

Ktoś posadzi drzewko,
Ktoś kaktus podleje o imieniu psa,
Ktoś budzi się w nocy
I z krzykiem wzywa zabitego przez siebie zająca. [s. 10]

Sygnałem warstwy empirycznej są też występujące w cytowanej części poematu zwierzęta w rzeźni: krowa, wół (gdy zwierzę—elegia prezentowało się jako „nosorożec"). Warstwa metafizyczna ulega przytłumieniu przez obserwację rzeczywistości. Tak dzieje się nie tylko w analizowanym poemacie, lecz w całym zbiorze *Polowanie na cietrzewie* (zob. wiersz tytułowy lub *Bazar*), który przynosi zmianę dotychczasowej poetyki autora *Agrestów*.

Elegia oborska, utwór programowy, mieści się w sferze traktatu poetyckiego ze względu na dominację p r o b l e m u (zagadnienia procesu twórczego, równouprawnienia kilku typów poezji, rozrachunku z dotychczasową poetyką). Zawiera elementy gnomiczne (np. „Bo urodzić zwierzę — to wywieść je z Rozumu", s. 7), które stanowią jeden z wyróżników gatunku. Dyskursywność i liryka, rozumiana jako sytuacja wyznania lub zastąpiona przez elegijność, są tu nierozdzielne. Dydaktyzm sprowadza się do obecności formuł stylistycznych w trybie rozkazującym, które charakteryzują założonego w dziele odbiorcę jako aktywnego współuczestnika aktu kreacji. Obecny jest też dydaktyzm rozumiany po eliotowsku: chęć przekonania czytelnika o słuszności prezentowanych poglądów.

Wybór poematu Grochowiaka do egzemplifikacji pierwszej z wyróżnionych odmian *ars poetica* podyktowany był również faktem, że omówienia krytyczne niewiele miejsca poświęcały metapoetyckiemu aspektowi twórczości autora *Kanonu*, podczas gdy z nazwiskami Szymborskiej czy Herberta ten problem wiązano powszechnie.

Druga wersja gatunku, autotematyczna, realizowała się najpełniej w praktyce twórców Awangardy krakowskiej. Wynikała z postulatów Peiperowskiego „układu rozkwitania", które umożliwiły obranie za temat wiersza — procesu jego realizacji. Pomyślane kontynuacyjnie wobec programu, utwory poetyckie Peipera (np. *Dancing*, *Wyjazd niedzielny*,

[38] Wskazała na to S a w i c k a (*op. cit.*, s. 66).

Kwiat ulicy) nie zawierają jednak sygnałów bezpośredniej programowości. Obfituje w nie natomiast liryka Przybosia — nie tylko jej etap awangardowy, lecz i powojenne tomy typu *Więcej o manifest* (1962) czy *Kwiat nieznany* (1968). Przyboś dąży do określenia zasad poetyki wciąż na nowo, bezustannie. Wracają raz podjęte motywy (kolejne *Wiosny*, *Rymowanki*, *Notre-Dame*). Autotematyczna i programowa zarazem jest ostatnia wersja *Notre-Dame* [39].

W poezji autorów, którzy debiutowali lub wykształcili zasadnicze rysy swej poetyki po r. 1956, tego rodzaju utworów w ich „wzorcowej" postaci znajdziemy niewiele [40]. Przedmiotem kolejnej analizy będzie więc poemat łączący obydwa wyróżnione typy współczesnej *ars poetica*: traktat Witolda Wirpszy *Z dziejów poezji* [41] — o charakterze zarazem i metapoetyckim, i autotematycznym.

Ujęcie pierwsze, które implikuje sprawy poezji, poety, tworzenia poetyckiego, pozwala zinterpretować utwór jako polemikę z *Traktatem poetyckim* Miłosza i *Poematem o mowie polskiej* Jastruna — polemikę zbliżającą się niekiedy do pastiszu. Początek wiersza:

Pstro obojętne, kiedy powstały pierwsze
wytwórnie tekstów literackich. Już
za Prota III wpisywano poematy w kule, [s. 63] [42]

— brzmi jak wyzwanie na tle skrupulatnego historyzmu poematu Jastruna, który tropił kolejne etapy autonomizacji języka polskiego, a „wytwórnie tekstów" wymieniał z nazwy: jako oficyny drukarskie Hallera, Wietora *etc.* W cytowanym fragmencie metoda informacji historycznej zostaje odrzucona także na skutek innego zabiegu — oto pojawia się król Prot III, a wraz z nim motywacja fantastyczna, elementy baśni. Traktat Wirpszy, zachowując pozornie tok wykładu o dziejach (chronologiczny przebieg zdarzeń, opisy panowania poszczególnych dynastii, relacje: ludność — władca), zaprzecza mu bezustannie poprzez stylizację baśniową:

Dziesiątki
Lat później, za króla Rocha, świetlistego,
Wystrzygano wiersze w aksamitach, płótnach,
Blachach miedzianych i ołowianych, w
Papierze [...] [s. 63]

lub przez wprowadzenie zgoła niebaśniowej fantastyki:

[39] J. Przyboś, *Notre-Dame III*. W: *Kwiat nieznany*. Warszawa 1968, s. 71.

[40] Zob. np. E. Krynicki, *Jak powstaje*. W: *Akt urodzenia*. Poznań 1969.

[41] O autotematyzmie — w przyjętym przez nas sensie — poprzedniego tomu Wirpszy, pt. *Przesądy*, pisał J. J. Lipski w artykule *Autotematyzm, ekspresja i koncept* („Twórczość" 1967, nr 12, s. 113).

[42] Stronice przy cytatach odsyłają do wyd.: W. Wirpsza, *Z dziejów poezji*. W: *Traktat skłamany*. Kraków 1968.

W ostałych
Płynach unosiły się kształty poetyckie
O wiotkich oponach z niedostępnym bąblem
W środku [...] [s. 65]

Zaprzeczenie regułom (w tym przypadku regułom narracji historycznej traktatu lirycznego) mieści się już w kręgu działań metapoetyckich. Do nich należy i ta warstwa poematu, którą można nazwać persyflażową. „Dzieje poezji” sytuują się wówczas na osi synchronii, jako współczesne szkoły i tendencje poetyckie, groteskowo tu zdeformowane i zironizowane:

słowa
Schły na suszy, z zeszytych robiono grzechotki,
Którymi wszyscy obwieszeni dreptali uporczywie, ale
Bez celu. Po całym państwie rozlegał się cichy
Grzechot, każdego można było poznać po odrębnym
Nieco grzechocie, choć w zasadzie było to jednorodne; [s. 66—67]

Rozszyfrowanie licznych aluzji tekstu to zadanie pasjonujące, które jednak nie wzbogaca teoretycznego problemu rozważań. Można pominąć tę czynność również i dlatego, że tak jaskrawe zbliżenie znaku i przedmiotu byłoby niezgodne z założeniami poetyki Wirpszy. Jest to bowiem doprowadzona do skrajności poetyka „dzieła otwartego”: zaprzecza łatwym wizualizacjom, wymaga współdziałania odbiorcy w konstruowaniu znaczeń.

Przedstawiciele Awangardy krakowskiej osiągnęli ten sam cel przy pomocy spięć międzysłownych. Wirpsza „zderza” ze sobą nie tylko poszczególne słowa, lecz układy syntaktyczne lub całostki kompozycyjne. Najbardziej jawny przykład takiego postępowania stanowi *Traktat skłamany* (utwór tytułowy cytowanego tomu), nie mieszczący się, co prawda — według przyjętych wcześniej kryteriów — na płaszczyźnie *ars poetica*, ale poprzez zastosowaną w nim metodę związany z reprezentantem gatunku, traktatem *Z dziejów poezji*.

Dwadzieścia trzy części *Traktatu skłamanego* zostały ponumerowane niekolejno: 11, 21, 32, 22, 41 *etc*. Liczby te pełnią rolę swoiście dydaktyczną: informują odbiorcę o możliwości odczytania tak zdekomponowanego tekstu po kolei, w porządku rosnącym. Jakże daleko jesteśmy od dydaktyzmu typu:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy [43].

---

[43] Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze*. Londyn 1967, s. 215.

— czy od zwrotów do adresata z *Elegii oborskiej*: „Tedy weź przedmiot: Kamień, Rzeźbę płonącą [...]". Oddziaływanie na odbiorcę mieści się nie w warstwie słownej, lecz w strukturze utworu. Odbiorca musi dopełnić tę strukturę, co nie znaczy jednak — uporządkować zdekomponowany tekst. Byłaby to czynność bezowocna; w przedziale cyfr 11—51 brakuje kilkunastu ogniw, niektóre zaś występują dwukrotnie.

W pierwszej strofie poematu powracają obsesyjne motywy całej twórczości Wirpszy, tłumaczące ten stan rzeczy: porządek jest pozorny, a świat równocześnie „taki" i „nie-taki"; są w nim prawda i kłamstwo, „zgodność albo sprzeczność", „Bóg, co się sroży lub nagle wybacza" (s. 7).

P a r a d y g m a t e m może być więc zarówno następstwo jak i rozbicie następstwa — odczytanie strof zgodne z kolejnością ich wydrukowania, zderzenie ich ze sobą. „Ostrością poematu jest niemożność wytworzenia ostrza" — pisze Wirpsza-teoretyk [44]. W tym punkcie teoria i praktyka poetycka autora są wyjątkowo zbieżne.

Pora wrócić do *Dziejów poezji*, „właściwego poematu", właściwego nie tylko ze względu na tok niniejszego wywodu, lecz określonego tak odautorsko wobec, jak się wydaje, *Traktatu skłamanego* (choć nie wyłącznie wobec tego utworu):

Ale i we właściwym poemacie nie odnalazło
Się, jak wykazały spóźnione badania,
Wiekuiście brakujące ogniwo. [s. 77]

Szukanie „brakującego ogniwa", proces budowania znaczeń równoległy do powstawania dzieła, pozwala uznać *Dzieje poezji* za utwór autotematyczny. Poprzednio, analizując traktat Wirpszy w jego aspekcie metapoetyckim, stwierdziliśmy, c z y m n i e j e s t ten poemat: nie jest Jastrunowym „przedłużaniem słowa w dzieje" (w historię), poszczególne obrazy nie są nośnikami wizualności (były nimi w *Traktacie poetyckim* Miłosza, w *Poemacie o mowie polskiej* Jastruna). Innego niż w wymienionych utworach charakteru nabrała też założona w dziele aktywność odbiorcy.

Obecnie pragniemy zwrócić uwagę na aktywność podmiotu mówiącego. Tkwiła ona już w fakcie zaprzeczenia relacji protokolarnej. Skrajny moment to porzucenie stylu takiej relacji i zaprezentowanie „układów". Ich szereg wyjściowy tworzą:

woda tekst dreptać grzech mrok bąbel strzęp żwir
kat susza zapobiegliwie krążyć mowa sadza [s. 73]

W sześciu następujących po nich wariacjach te słowa obrastają nowymi skojarzeniami, „gubiąc" niekiedy jakieś słowo z szeregu wyjścio-

[44] W. W i r p s z a, *Gra znaczeń*. Warszawa 1965, s. 256.

wego. Ten sposób komponowania przypomina prowadzenie tematów w muzycznej fudze i mógłby stać się zadaniem oddzielnych interpretacji. Finalny, szósty wariant „układów" przynosi słowa-tematy skumulowane i powiązane składniowo (gdy szereg wyjściowy zawierał wyrazy w ich formach podstawowych, jakby wyjęte ze słownika), powiązane tak dalece, że tworzą mikropoemat, utwór w utworze. Wprowadzając znaki przestankowe, odczytamy go jako: „krążenie żwiru. Mokre kręgi zwarcia. Alkohol bąbli, żer grzechu. Rozdarły się, rozdarły wrota grzmotu. Żwir żywi traktat [...]" (s. 76).

Ostatnie zdanie zawiera ważną sugestię. „Żwir", podobnie jak wszystkie słowa z szeregu wyjściowego, odnajdujemy (uwikłane w związki składniowe, niekiedy zastąpione asocjacjami lub antonimami) nie tylko w mikropoemacie, lecz i w „traktacie właściwym" pt. *Z dziejów poezji*. Tworzy się układ ekscentryczny zwielokrotniony[45]: szereg wyjściowy, mikropoemat, traktat liryczny. „Dzieje poezji" okazują się dziejami powstawania tego właśnie traktatu. „[...], ruch / Skrzydlatych znaków owadzich był właściwym / Poematem" — czytamy w końcowej części utworu (s. 76—77). Autotematyzm stanowi tu szczególną odmianę „gry znaczeń" (termin z eseistyki Wirpszy), która w przypadku *Traktatu skłamanego* powstawała wskutek rozbicia następstwa cząstek kompozycyjnych. Cytowane zdanie potwierdza wcześniejszą obserwację, iż *Z dziejów poezji* to utwór programowy, eksplikacja sztuki poetyckiej autora (ujmowanie poezji jako działania znakowego). Spełnia więc kolejny warunek, pozwalający określić jego gatunkową strukturę mianem „*ars poetica*".

Sens przedstawionych dotychczas rozważań daje się ująć jako:

— sprowadzenie nazwy i pojęcia „*ars poetica*" z płaszczyzny ogólnej teorii poezji w sferę genologii (na płaszczyznę praktyki twórczej, w krąg poetyki immanentnej);

— ukazanie historycznych zmian w samym przedmiocie poprzez jego związek z rozmaitymi strukturami nadrzędnymi: poematem dydaktycznym, manifestem poetyckim, „czystą" wypowiedzią liryczną, rozumianą jako sytuacja wyznania;

— propozycja zachowania nazwy „*ars poetica*" dla dwu na razie odmian gatunkowych wiersza współczesnego: a) wiersza, który pozostając w polu gatunkowym traktatu lirycznego (ze swoiście rozumianym dydaktyzmem), podlega modyfikacji poprzez obecność elementów struktu-

[45] Na temat układu ekscentrycznego zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 187. Tamże (s. 34—36) została zaprezentowana koncepcja, na której opiera się niniejsza praca: rozróżnienie między przedmiotem, nazwą i pojęciem genologicznym.

ralnych manifestu poetyckiego, b) wiersza programowego, który za przedmiot rozważań przyjmuje nie zasady twórczości, ale analizę własnej struktury.

Okazuje się więc, że w dzisiejszej liryce utwory zatytułowane „*Ars poetica*" często nie mają wiele wspólnego z ewokowanym przez nazwę przedmiotem genologicznym.

Takich „*artes*" odnajdujemy wiele: w tomie Bohdana Zadury, Andrzeja Jastrzębca-Kozłowskiego, Krzysztofa Gąsiorowskiego[46] i innych. Niektórzy poeci definiują swoje założenia twórcze kilkakrotnie.

Programowe podkreślenie refleksyjnego charakteru wierszy łączy się z koniecznością zaznaczenia własnego miejsca na tle „inflacji poezji" czy też „wyżu demolirycznego" ostatnich lat. Być dostrzeżonym — to także: zająć stanowisko wobec poetyk już skrystalizowanych:

Nie wiem dlaczego poeci
piszą wiersze
o jesieni

albo o śmierci.

Nie wiem też dlaczego
tyle mówią
i to jak

o rzeczach.

A najdziwniejsze
że zawsze znajdą stół
przy którym najspokojniej w świecie
piszą nieskończony poemat

o krześle[47].

Wiersz ten — w podtytule wyrażający „pochwałę rzemiosła" — zawiera aluzje do konkretnych utworów Herberta: *Studium przedmiotu* i *Pisanie*[48]. Podobnie jak poezja autora *Struny światła*, utwór Witolda Maja zderza sytuację poezji z sytuacją egzystencjalną. W rezultacie wiersze „o jesieni", „o śmierci", „o rzeczach" ocenia się jako zafałszowane wobec faktu „najspokojniejszego w świecie" pisania przy stole. Rzemiosło poetyckie pojęte jest tu dosłownie, a jego pochwała — przewrotna.

---

[46] B. Zadura, *Ars poetica*. W: *W krajobrazie z amfor*. Warszawa 1968. — A. Jastrzębiec-Kozłowski, *Ars poetica*. W: *Nieprzemilczenia*. Warszawa 1969. — K. Gąsiorowski: *Ars poetica*. W: *Podjęcie bieli*. Warszawa 1962; *Ars poetica II* i *Ars poetica III*. W: *Białe dorzecze*. Warszawa 1965.

[47] W. Maj, *Ars poetica, czyli pochwała rzemiosła*. „Twórczość" 1970, nr 6, s. 72—73.

[48] „Nieskończony poemat o krześle" to właśnie *Studium przedmiotu*. Początek *Pisania* Herberta (*Wiersze zebrane*. Warszawa 1971, s. 217) brzmi zaś: „kiedy dosiadam krzesła / aby przyłapać stół".

Umieszczenie w tytule utworu określenia „*ars poetica*" informuje więc o zamierzonej i bezpośrednio przeprowadzonej polemice, podczas gdy wydźwięk polemiczny *ars poetica* jako gatunku mógł się ujawnić dopiero na drodze interpretacji; takim wprost zapowiedzianym (również poprzez dedykacje) dialogiem ze współczesnymi twórcami jest cykl *Sztuczydła* Wirpszy [49]. Kolejne określenie „*artes*": „*prophetica*", „*legendi*", „*amandi*" itd., przypisane odpowiednio: Słuckiemu, Przybosiowi, Woroszylskiemu — nabierają charakteru wartościującego. Na ich tle znamienne jest dedykowanie „*ars poetica*" — Wisławie Szymborskiej.

Jeśli w tytule wiersza znajdzie się nazwa gatunkowa „traktat", ona również nie przesądza o ukształtowaniu struktury utworu jako tej odmiany *ars poetica*, którą reprezentowała *Elegia oborska* Grochowiaka. *Traktat o kazaniu* Iredyńskiego [50] powstał np. jako replika na *Odę do turpistów* Przybosia, a więc w celu doraźnym, konkretnym. Podmiot mówiący kształtuje świat przedstawiony w toku wyłącznie narracji, dyskurs nie przenika się z wypowiedzią o charakterze lirycznym. Odwołania do *Traktatu poetyckiego* Miłosza (motyw równiny, symbolu „chruścianej" Polski; przedstawienie źródeł literatury dzisiejszej — jak u Miłosza w *Pięknych czasach* i *Stolicy*) [51] opierają się na tożsamości postawy estetycznej: niechęci do kawiarniano-salonowych wzruszeń i wierszy uładzonych „jak grządki z kwiatkami Tradycji"; nie są podjęciem tej samej formy gatunkowej.

Podobną funkcję spełnia nazwa genologiczna w *Traktacie o poezji roku 67* Brylla, wymierzonemu przeciw poetyce Orientacji Hybrydy i jej rekwizytom. Ryba lub ptak, które stały się ideą ryby i ptaka — a więc zdominowanie konkretu przez abstrakcję — przesądzają, zdaniem Brylla, o jałowości tej liryki [52].

---

[49] W. Wirpsza, *Sztuczydła*. W: *Drugi opór*. Warszawa 1965.

[50] I. Iredyński, *Traktat o kazaniu*. „Nowa Kultura" 1962, nr 47, s. 3. Tu również przedruk *Ody do turpistów* Przybosia.

[51] Iredyński, *op. cit.*:

Młodzież więc uczona sposobem kleryków
patrząc smutno w okno i widząc równinę
z chałupą bieloną i bocianem
[. . . . .]
więc młodzież uczona na sposób kleryków
buntem tak się nadęła [...]

[52] E. Bryll, *Traktat o poezji roku 67*. W: *Muszla*. Warszawa 1968. Utwór ten pozwala się zinterpretować jako dialog pokoleń: fragment „Co dziesięć lat temu / widziało nam się kosem, ziębą, nawet wróblem, / [...] / — jest dzisiaj ptaka ideą" (s. 19) — można odczytać np. na tle *Ars poetica* Gąsiorowskiego z tomu *Podjęcie bieli* (s. 42).

W analizowanych przykładach ujawnił się dialog postaw poetyckich: Maj—Herbert, Iredyński—Przyboś, Bryll—Gąsiorowski. Nazwa gatunkowa użyta w tytule nie pełniła w ich utworach funkcji wskazywania przedmiotu genologicznego, nie była znakiem językowym tego przedmiotu [53]. Jej użycie miało sens metaforyczny i wiązało się ze strategią literacką, którą określamy, zgodnie z rozumieniem upowszechnionym za sprawą krytyki, jako szczególną sytuację świadomościową twórcy: konieczność zajęcia własnego stanowiska wobec już ukształtowanych poetyk i zaznaczenie w ten sposób swej obecności na rynku wydawniczym. Wydaje się niewłaściwa interpretacja tego rodzaju poczynań w kategoriach „egotyzmu" i „solipsyzmu" [54]. Znamienne dla całej sztuki współczesnej jest poznawanie dzieł poprzez ich układy, w których poszczególne realizacje mogą być nawzajem konfrontowane, i tu raczej tkwi źródło zjawiska „wygrywania poetyk" przeciwko sobie.

Przeniesienie rozważań na temat poezji i tworzenia poetyckiego w sferę praktyki twórczej ma również charakter ukrytej opozycji wobec awangardowych, *explicite* formułowanych programów oraz — wobec spotykanych jeszcze w krytyce lat sześćdziesiątych zarzutów bezprogramowości dzisiejszej liryki.

Wiele utworów modyfikujących przedstawione wcześniej obie wersje współczesnej *ars poetica* można by znaleźć w materiale poezji najmłodszej, której uwagi niniejsze nie objęły. Jest to stan rzeczy zgodny z założeniem przyjętym w tej pracy: dwie szczegółowo opisane odmiany gatunku nie mają charakteru arbitralnego i raczej stawiają problem, niż dążą do wyczerpania go. Dostrzeżone zostały przecież w oparciu o teksty wybrane.

---

[53] O funkcji nazw genologicznych zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 339—343.

[54] M. Piechal, *Społeczne adresy współczesnej poezji*. „Poezja" 1970, nr 9, s. 22: „A tak się, niestety, obecnie dzieje, że prawie wyłącznie pisze się wiersze o sobie i pod własnym adresem. Uprawia się we współczesnej poezji jakiś programowo założony egotyzm i świadomie kultywowany solipsyzm".

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

JANINA KULCZYCKA-SALONI

NAUKA O LITERATURZE A POLONISTYCZNA DYDAKTYKA UNIWERSYTECKA *

Dotychczasowy dorobek refleksji teoretycznej nad nauczaniem przedmiotów literaturoznawczych w szkole wyższej upoważnia do zabrania głosu na temat polonistyki uniwersyteckiej i jej stosunku do osiągnięć literaturoznawstwa — bez uprzedniego zaznajomienia się z literaturą przedmiotu i podbudowania własnej refleksji odpowiednią liczbą odsyłaczy. Nie istnieją bowiem elementy, z których można byłoby zbudować sobie system pomocy, wykorzystując osiągnięcia poprzedników i dążąc do opracowania problemów, wskazanych przez nich jako ważne i godne wysiłku badawczego.

Bo i któż miał snuć refleksję nad tym, co się nazywa dydaktyką uniwersytecką, a co jest — jak wiem z własnego doświadczenia i stwierdzeń młodszych kolegów — bardziej niż na innych szczeblach nauczania, naśladowaniem mistrza w tym, co on robił w innych warunkach realizując inne zadania.

Zawód nauczyciela jest dlatego tak bardzo narażony na niebezpieczeństwo skostnienia i konserwatyzmu, że nawet najbardziej świadomy własnych celów i zadań jego adept bezwiednie kontynuuje linię swego mistrza, bądź aprobując jego postępowanie i naśladując go, bądź też przeciwstawiając się mu. Dzieje się tak, mimo że między nauczycielem szkoły średniej a jego uczniem rozpoczynającym pracę nauczycielską staje wykładowca metodyki, który — mniejsza o to, czy z pozytywnym, czy z negatywnym wynikiem — próbuje wyrobić w nim samodzielny stosunek do zadań i zachęcić do poszukiwania własnych dróg. „Dydaktyk" uniwersytecki zaś najczęściej zabiera się do nauczania w warunkach, które uniemożliwiają mu nawet merytoryczne przygotowanie się do zajęć i narzu-

---

* Referat wygłoszony na Konferencji Metodologicznej zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze i Instytut Badań Literackich PAN (Warszawa, 19—23 XI 1974).

cają, jako jedyną niemal możliwość, powtórzenie tych zabiegów dydaktycznych, których ongiś sam był przedmiotem.

Jeżeli zaś chodzi o zabiegi dydaktyczne tzw. mistrzów, generalnie miałabym co do nich pewne wątpliwości. Otóż ideał naszej publicystyki poruszającej sprawy szkolnictwa wyższego: wielki uczony-humanista, zafascynowany urokiem swojej dyscypliny, zajęty opracowaniem jakiegoś szczególnie interesującego zagadnienia, wprowadza słuchaczy w tajniki procesu badawczego, w swoją pracę rozwiązywania problemu. Ukazuje im metody, którymi zdobył materiał faktograficzny, rekonstruuje rozumowanie, które doprowadziło go do końcowych wyników. I tu nasuwają się dwie wątpliwości. *Primo*: słuchacze takiego mistrza musieliby być jego potencjalnymi następcami, skoro zadaniem jego było przekazanie nie wiedzy zdobytej, lecz metodologiczno-technicznego aspektu procesu badawczego, nie wytworu, lecz czynności. A więc uniwersytet na takiej dydaktyce oparty wychowywałby uczonych, zdolnych dalej rozwijać wybraną dziedzinę wiedzy, nie zaś fachowców, których współczesna szkoła wyższa ma kształcić. *Secundo*: proces poszukiwania prawdy, dążenie do rozwiązania problemu naukowego, prześwietlony refleksją analizującą i uogólniającą stronę techniczną sprawy — straciłby tak mocno akcentowany w publicystyce charakter spontanicznej twórczości naukowej.

I dlatego bez ryzyka niesprawiedliwej oceny można powiedzieć, że ten twórczy naukowiec, o którego udział w dydaktyce szkoły wyższej tak często się upominamy, jest najczęściej obojętny wobec obowiązku uogólniania swych pedagogicznych doświadczeń i wyciągania z nich wniosków użytecznych dla tych, którzy po nim będą nauczać w szkole wyższej. Może więc miał rację Florian Znaniecki uważając, że obowiązki pedagogiczne profesora uniwersytetu nie tylko przeszkadzają mu w twórczej pracy naukowej, ale pozostają w zasadniczym z nią konflikcie [1], i że dlatego — jak streścił jego rozumowanie Stanisław Ossowski — „nie tylko uczonych szkoda dla studentów, ale także studentów dla uczonych" [2].

Tadeusz Kotarbiński zaś, poszukując wzorów dydaktyki uniwersyteckiej właśnie wśród swoich mistrzów, by wysnuć wnioski dla następców, pisał:

> I rzeczywiście, nic nie było dalsze od decyzji Leśniewskiego niż zamiar poświęcenia choćby godziny teoretycznego namysłu w tym celu, by się przygotować specyficznie do jak najbardziej dydaktycznego wykonania funkcji wykładowcy wedle godzinnego planu zajęć. Lekceważył on przy tym zasadniczo rzekomą doniosłość jakowejś specjalnej sztuki nauczania, która by miała zapewniać sprawność prac nauczycielskich jako wiedza odrębna obok znajo-

---

[1] F. Znaniecki, *Uczeni polscy a życie polskie*. „Droga" 1936, nr 2—4.

[2] S. Ossowski, rec.: F. Znaniecki, *Uczeni polscy a życie polskie*. „Nauka Polska" t. 22 (1937), s. 312.

mości określonego przedmiotu nauczania. Trzeba być znakomitym specjalistą w swojej umiejętności — oto niemal wszystko, zdaniem osób myślących o tych sprawach tak, jak o nich myślał Leśniewski. Przy podobnych poglądach łatwo można być narażonym na to, że się będzie znakomitym znawcą i bardzo złym nauczycielem w zakresie przedmiotu własnego znawstwa, co więcej, że się będzie złym wychowawcą z powodu złego pełnienia zadań dydaktycznych[3].

Ale oprócz tych luminarzy nauki istnieje w naszych uczelniach także kategoria pracowników, którzy aktywność zawodową ograniczają do spraw dydaktyki, rezygnując z własnych badań naukowych. Pracują oni nad udoskonaleniem metod, ale na ogół nie zajmują się naszą dziedziną. W naszej bowiem skutecznie funkcjonują rozmaitego typu uprzedzenia, nie pozbawione naturalnie podstaw realnych, i uprzedzenia te każą powstrzymywać się od takich poczynań jako niepełnowartościowych i jak gdyby „zastępczych", takich, którymi przed opinią środowiska może legitymować się ktoś, kogo nie stać na własną, autentyczną twórczość naukową.

W opisanej tu sytuacji dydaktyki uniwersyteckiej literaturoznawca nauczający swoich przedmiotów w szkole wyższej staje wobec szeregu antynomii, których liczbę powiększa jeszcze obecna pozycja uniwersytetów, a których rozwiązanie jest nie tylko niełatwe, ale może w ogóle niewykonalne.

Te właśnie kontrowersje postaram się w swoich rozważaniach wymienić i w miarę możliwości opisać, nie próbując nawet poszukiwania dróg wiodących do rozwikłania tych gordyjskich węzłów.

Pierwsza z tych kontrowersji to sprzeczność między tradycją uniwersytetów, między wspomnieniem, czym były one w w. XIX, a tym, czym są w naszej rzeczywistości. Można nawet zazdrościć wyższym szkołom pedagogicznym, które tych tradycji nie miały i których poczynania i osiągnięcia oceniane są niejako „same w sobie", bez przypominania tego, co *illo tempore* bywało.

Uniwersytet przeszłości był szkołą elitarną, rekrutującą swych słuchaczy z młodzieży wyselekcjonowanej z ogółu maturzystów na podstawie silniejszych tradycji kulturalnych rodziny lub jej mocniejszej pozycji majątkowej. Obecnie jest on uczelnią powszechnie lub prawie powszechnie dostępną, do której bram co roku uderza, jak to się dzieje w przypadku polonistyki, potężna fala absolwentów szkół średnich w całej ich zróżnicowanej masie, bez względu na tradycje rodziny, na jej sytuację materialną, a często nawet bez względu na umeblowanie własnej głowy kandydata i jego chęć lub niechęć do nauki.

---

[3] T. Kotarbiński, *Spostrzeżenie w sprawie sposobów urabiania postawy i uzdolnień młodych pracowników naukowych*. W zbiorze: *Kierowanie pracą zespołową w nauce*. Warszawa 1967, s. 79.

Na tym jednak nie kończą się różnice między uniwersytetem dawnym a obecnym. Tu się one właściwie dopiero zaczynają. Uniwersytet dawny — w swej części humanistycznej kształcił ludzi uzbrojonych w wiedzę teoretyczną, intelektualnie sprawnych, ale zdolnych do pracy zawodowej dopiero po przejściu pewnego przeszkolenia praktycznego. Domeną uniwersytetu była wiedza teoretyczna i dlatego w dziedzinie nas interesującej dawał on swoim absolwentom dyplom magistra filozofii w zakresie filologii polskiej, ale z dyplomem tym nie wiązały się żadne uprawnienia zawodowe. Czynniki pozauniwersyteckie zajmowały się przygotowaniem magistra filologii polskiej do pełnienia obowiązków nauczyciela języka polskiego czy pracownika biblioteki naukowej i po odpowiednim przeszkoleniu i przeprowadzeniu egzaminu sprawdzającego opanowanie praktycznego aspektu pracy przyznawały mu prawo pełnienia zawodu.

A więc miejsce uczelni elitarnej, o nieokreślonych (naturalnie z punktu widzenia celów praktycznych i doraźnych) zadaniach, zajęła wyższa szkoła zawodowa o doskonale sprecyzowanych, niekiedy nawet ujętych w liczby zadaniach. Z przemiany tej należy wyciągnąć konsekwentnie i odważnie wszystkie wnioski. Do przeszłości więc należy stan, o którym stosunkowo jeszcze niedawno informował początkujących studentów Tadeusz Czeżowski:

> Szkoła uczy swego ucznia, w uniwersytecie student uczy się sam. [...] Student uniwersytetu jest podobny do samouka pod wielu względami i tyle tylko będzie posiadał wiedzy, ile sam zdobędzie [4].

Dydaktyka uniwersytecka natomiast, mimo funkcjonowania w świadomości społecznej tradycyjnych wzorów, siłą faktów upodobnia się coraz bardziej do dydaktyki szkoły średniej — jak stwierdzał to już w r. 1969 Jan Szczepański [5]. Obecnie, przy skróceniu czasu studiów polonistycznych do lat czterech, upodobnienie to stało się jeszcze głębsze.

Odważnie więc musimy spojrzeć prawdzie w oczy i powiedzieć, iż nie wychowujemy przyszłych uczonych — badaczy literatury i pokrewnych jej dziedzin, lecz uczymy przyszłych nauczycieli, a także przyszłych (bliżej nie określonych) działaczy kultury, o którym to rodzaju pracy marzą liczni kandydaci na utworzoną niedawno specjalizację ogólną w obrębie studiów polonistycznych. A chociaż wielu z nas uzna za słuszny postulat Romana Ingardena:

> W pewnej mierze nawet w s z y s c y studenci powinni być tak kształceni, żeby budziły się w nich zainteresowania ściśle naukowe, a zarazem wyrabiał

---

[4] T. C z e ż o w s k i, *O uniwersytetach i studiach uniwersyteckich.* Toruń 1946, s. 28.

[5] J. S z c z e p a ń s k i, *Problemy i perspektywy szkolnictwa wyższego w Polsce.* Warszawa 1969, s. 109—111.

się w nich przynajmniej pewien zalążek postawy naukowej, choćby nawet nigdy nie zamierzali poświęcić się nauce [6].

— realizacja tego postulatu wyda się mało prawdopodobna.

Dlatego też analogicznie jak nauczyciele szkół średnich powinniśmy sobie odpowiedzieć na kilka zasadniczych pytań: kogo uczymy, czego uczymy, ile na tę naukę możemy poświęcić czasu i — wreszcie — po co to w ogóle robimy. Ponadto powinniśmy postawić pytanie, którego nie stawiał sobie nigdy żaden profesor dawnego uniwersytetu, tej „n a j w y ż s z e j s z k o ł y s a m o k s z t a ł c e n i a" [7], jakimi w tej pracy możemy posługiwać się pomocami naukowymi, tj. podręcznikami i wydawnictwami specjalnie dla realizacji celów dydaktycznych wyższych uczelni produkowanymi.

Odpowiedź na pytanie pierwsze: kogo uczymy, wydaje się tak prosta, że aż oczywista. Uczymy bowiem maturzystów, którzy do nas się zgłoszą i zdadzą egzamin wstępny (pomijam tu nową sprawę, szeroko omawianą w prasie — przyjętych bez egzaminu). Wśród maturzystów naszych możemy wyróżnić trzy grupy: 1) idących na polonistykę dlatego, że umiejąc mówić po polsku, nie posiadają żadnych poza tą umiejętności; 2) młodych ludzi, którzy w przyszłości chcą być nauczycielami języka polskiego; 3) młodych ludzi zainteresowanych w sposób „bezinteresowny", niezawodowy, przedmiotami polonistycznymi, nie mających wyraźnego rozeznania, jaki praktyczny użytek zrobią ze zdobytej na polonistyce wiedzy. Kandydaci tej kategorii, bardzo *nb.* interesującej i wartościowej, działają zarówno pod wpływem tradycji dawnych uniwersytetów jak pod urokiem rozmaitych, nieraz bardzo atrakcyjnych karier, które stały się udziałem absolwentów polonistyki w latach powojennych. W każdym roczniku dadzą się bez trudu wyodrębnić te trzy grupy młodzieży o bardzo różnym obliczu intelektualnym, o różnych celach i postawach, a zatem wymagające zupełnie różnych metod dydaktycznych i wychowawczych. A ponadto mamy bardzo słabe rozeznanie, co właściwie umieją ci młodzi ludzie.

W świetle tego, co zostało powiedziane wyżej, wiedza przekazywana w uniwersytecie powinna być logicznie i merytorycznie nadbudowana nad zdobytą w szkole i stanowić tej wiedzy dalszy ciąg. Należałoby więc orientować się, jaki kapitał wiedzy i sprawności intelektualnych młodzież wynosi ze szkoły średniej. W praktyce bowiem mamy do czynienia zarówno z absolwentami liceów ogólnokształcących, w których przedmioty ogólnokształcące zajmują poczesne miejsce, jak z absolwentami techników, w których przedmioty te stanowią lekceważony przez dyrekcję

[6] R. I n g a r d e n, *O wychowywaniu uczonych*. W zbiorze: *Kierowanie pracą zespołową w nauce,* s. 192.

[7] *Ibidem*, s. 195.

i uczniów dodatek. Ponadto, mimo że uświadamiamy sobie kryzys szkoły jako autorytetu intelektualnego i zmniejszenie się jej roli jako czynnika urabiającego osobowość wychowanka, nie znamy młodzieży od strony „nieoficjalnej" i nie wiemy np., co młodzież czyta na własną rękę, czym się interesuje naprawdę, ile i jakich informacji o świecie współczesnym i minionym zawdzięcza filmowi, telewizji, udziałowi w młodzieżowej subkulturze.

Egzamin wstępny pozwala poznać tylko dwie cechy kandydata na studia polonistyczne: pojemność i gotowość jego pamięci, naładowanej „literaturoznawczymi" formułkami, oraz wytrzymałość jego nerwów. Tajemnicą natomiast pozostaje, co młodzież wie naprawdę, co rozumie, czym się interesuje — a jest to dla nas, wykładowców przedmiotów literaturoznawczych, niezmiernie ważne. Ponadto powinniśmy orientować się, jaki jest próg jej sprawności czytelniczych, jakie trudności zdolna jest pokonywać sama, a kiedy trzeba jej dopomóc. Zaczynając więc pracę na roku I — nie wiemy, czego mamy prawo wymagać, na jakiej erudycji i na jakich sprawnościach możemy się oprzeć, aby zacząć „uczyć" nowo przyjętych studentów. Na następne pytanie, jakim czasem rozporządzamy, odpowiedź — i to dość precyzyjną — da nam plan czteroletnich studiów polonistycznych. Można przy tym przejść do porządku nad sprawą, że nie wszystkie zajęcia są obowiązkowe. Wszystkie bowiem grożą jakimś sprawdzeniem i mogą być zaliczone tylko po spełnieniu pewnych rygorów. Nie nużąc czytelnika przytaczaniem szczegółowych wyliczeń powiem tylko, że w obowiązującym obecnie planie studiów przedmioty kierunkowe, tj. literaturoznawstwo i językoznawstwo pochłaniają 50% godzin dydaktycznych, natomiast te, które umownie nazwiemy „innymi" i których nie będziemy wyliczać, zajmują resztę czasu. Przeciętnie student ma 5 godzin zajęć dziennie, a w ciągu studiów zdaje 4 egzaminy językoznawcze oraz 5 literaturoznawczych, czyli łącznie 9, podczas gdy z przedmiotów „innych" zdaje 10 egzaminów. A więc — poświęca tym przedmiotom więcej niż połowę czasu i uwagi.

Jeżeli pozostawimy językoznawcom troskę o przedmioty językoznawcze, a zajmiemy się tylko literaturoznawczymi i ich miejscem w planie studiów, to na pierwszy rzut oka wydać się może, że stosunek przedmiotów literaturoznawczych do „innych" z językoznawczymi łącznie jest taki sam, jaki był w przedwojennym planie studiów polonistycznych. Tam bowiem mieliśmy 2 egzaminy literackie na ogólną liczbę 8, ale tzw. wielka literatura była egzaminem centralnym, na który każdy student rezerwował sobie największą ilość czasu i przystępował do niego wolny od innych egzaminacyjnych kłopotów.

Ponadto obecnie student nie tylko nie może manewrować swobodnie swoim czasem w sensie układu egzaminów (nawet najliberalniej zinter-

pretowany, nowy regulamin pozwoli mu jedynie na samodzielne decyzje w obrębie roku), ale także nie może manewrować czasem w sensie preferowania jednych przedmiotów i bardziej powierzchownego traktowania innych. Nie może mieć takiego przedmiotu, z którym wiązałby swoje zainteresowania i ambicje, przedmiotu, którego opanowaniem w stopniu wyższym niż obowiązujący wszystkich studentów danego kierunku legitymowałby się jako przyszły specjalista, oraz takich, które po prostu musi zaliczyć i z których ocena dostateczna zupełnie mu wystarcza. Obecnie student filologii polskiej musi pałać jednakowym entuzjazmem do literatury angielskiej, do logiki i gimnastyki, musi te wszystkie przedmioty zaliczać z możliwie najwyższą notą, bo — po pierwsze — noty mają bezpośredni i doraźny wpływ na wysokość stypendium, które otrzymuje. Nawet bardziej bezinteresowni i mniej „ekonomicznie" nastawieni studenci muszą pamiętać, że w dalszej konsekwencji wynik ogólny na dyplomie, decydujący o przyjęciu na staż czy na studia doktoranckie bardziej zależy od kilku przypadkowo „złapanych" na pierwszych latach trójek, z przedmiotów, którym poświęca się jeden semestr, niż od najlepiej napisanej pracy magisterskiej i najbardziej błyskotliwego wyniku egzaminu końcowego. Z tego więc względu student uczy się wszystkiego „równomiernie", na wzór ambitnego ucznia, który chce mieć piątki „od góry do dołu", czyli ma rację Szczepański stwierdzając, że dydaktyka szkoły wyższej żegluje wyraźnie w kierunku metod i ideałów dydaktycznych szkoły średniej.

Uświadomiwszy sobie, jaki stosunek musi mieć student do wszystkich przedmiotów znajdujących się w planie jego studiów, można pokusić się o niezupełnie precyzyjne, ale w znacznym stopniu przybliżone obliczenie: student, który na roku I i II ma 5 godzin wykładów i ćwiczeń dziennie, może poświęcić na pracę własną — powiedzmy — drugie tyle, czyli że na przedmioty literaturoznawcze wypadnie po 1,5 godziny, na roku III może nawet całe 2, a na IV, kiedy pisze pracę magisterską, także 2. A więc otrzymamy taki wynik ogólny: rok I i II = 4 semestry po 13 tygodni = 52 tygodnie; 52 × 6 dni = 312 dni po 1,5 godziny = 468 godzin. Rok II i IV = 312 dni po 2 godziny = 624 godziny.

Za podstawę brałam tu nie oficjalny przelicznik ministerialny: semestr = 15 tygodni, lecz przyjęty w naszej praktyce przelicznik „faktyczny" uwzględniający dni wolne i stracone w związku z tym zajęcia. Nie liczę także sesji egzaminacyjnych, ferii i wakacji, ponieważ wtedy studenci: 1) zdają egzaminy, a jeśli nie ma w programie egzaminów literaturoznawczych, w ogóle nie myślą o tych przedmiotach, 2) wyjeżdżają do domów odrywając się od zasobniejszych księgozbiorów, 3) odbywają praktyki rozmaitego typu, pracują zarobkowo i społecznie. Ponadto jeszcze „żyją".

W podanym wyżej rachunku otrzymaliśmy około 1100 godzin, które student może poświęcić na lektury literaturoznawcze, czyli na czytanie tzw. tekstów i opracowań, jeżeli przyjmiemy nomenklaturę stosowaną w polonistycznych informatorach.

Szukając odpowiedzi na pytanie, kogo uczymy, powinniśmy choć w przybliżeniu zorientować się w liczebności młodzieży studiującej polonistykę. Uprzytomnijmy sobie, że kierunek polonistyczny istnieje na 10 uniwersytetach, z których 2 mają swoje filie, w 3 wyższych szkołach pedagogicznych, 5 wyższych szkołach nauczycielskich oraz w Instytucie Pedagogiki Specjalnej w Warszawie, mamy zatem łącznie 21 wyższych uczelni, na których kształci się młodzież czytająca literaturę piękną oraz jej opracowania naukowe i uważająca ich znajomość za swój zawód.

Jeżeli zaś przypomnimy sobie, że sama polonistyka warszawska liczy 2500 studentów (stacjonarnych i zaocznych), jasne stanie się, że mamy do czynienia z wielotysięcznym tłumem młodzieży, która trawi swe najpiękniejsze lata na tym, co jeden z literaturoznawców nazwał „zabawą w słowa".

A ponieważ ten wielotysięczny tłum to odbiorcy produktu naukowego powstającego w Instytucie Badań Literackich oraz w wyższych uczelniach, mamy więc obowiązek upomnieć się o prawa tego odbiorcy, tego „szarego" polonistycznego człowieka, prymitywnego, niedokształconego, nieświadomego reguł polonistycznej gry, szukającego prawdy tam, gdzie mu oferują „słowa". Ten szary człowiek stanowi rację naszego bytu, bytu ludzi produkujących książki literaturoznawcze, on je czyta z całą powagą, wypożycza je z czytelni i bibliotek, on je nawet często kupuje, restytuując nakłady materialne wyłożone na ich materialną i intelektualną produkcję. Dlatego jestem przekonana, że mylił się ten, kto przypuszczał, że anonim upominający się o prawa „szarego człowieka", czytelnika książek humanistycznych, reprezentował tylko interesy niedouczonych profesorów mających kłopoty ze zrozumieniem prac „awangardowych" asystentów. Przeciwnie, anonim ten przemawiał właśnie w imieniu tych, o których powinni zatroszczyć się awangardowi asystenci jako o swoich przyszłych, a może nawet już aktualnych czytelników i odbiorców. Powinni skorzystać z dobrotliwej rady Kotarbińskiego:

> Podobnie czyń w stosunku do własnych niezależnych pomysłów, dokładając wszelkich starań, by słuchacz lub czytelnik nie potrzebował ich sam niejako dopiekać, uczęstowany ciastem nie dopieczonym, lecz otrzymywał produkt gotowy do pouczającej konsumpcji [8].

A jeżeli tę radę skonfrontujemy ze stwierdzeniem Janusza Sławińskiego:

---

[8] Kotarbiński, *op. cit.*, s. 77.

> Wiemy, jak częste są współcześnie komplikujące lektury tekstów ewidentnie prostych... Czytanie znawców staje się sztuką nieraz znacznie bardziej pomysłową aniżeli pisarstwo, które jest jego przedmiotem [9].

— zgodzimy się, że coś jest na rzeczy, jak by rzekli nasi dziadowie.

Odpowiadając na dwa pierwsze pytania, kogo mamy uczyć i w jakim czasie mamy to zrobić, dałam opis tego, co jest naprawdę; starałam się w sposób możliwie obiektywny ukazać warunki, w których musimy realizować swoje pedagogiczne zadania. Że stan obecny nie zadowala nikogo, dowodzą najlepiej częste zmiany planów i programów nauczania, dokonywane na ogół bez wstępnego rozeznania, jaka jest wartość planu odrzucanego, które jego elementy przydały się absolwentom w ich pracy zawodowej, które zaś stanowiły balast zbędnych wiadomości. Co gorsza zaś, realizacja nowego planu nie jest należycie przygotowana, wprowadza się bowiem, często — chcąc uwzględnić słuszne nawet postulaty studentów, nowe przedmioty, które istnieją tylko w jeden sposób: są nazwane.

Szczęśliwie, nauki o literaturze, tj. przedmiot, którym ja mam się zająć, by dać odpowiedź na pytanie, czego uczymy, są reprezentowane przez ogromny dorobek piśmienniczy. Naturalnie, pełna analiza dydaktycznej przydatności tego dorobku nie jest możliwa w niniejszej wypowiedzi i powinna być wykonana zbiorowym wysiłkiem literaturoznawców nauczających na wyższych uczelniach. Ja mogę sformułować jedynie kilka refleksji na temat relacji między literaturoznawczą produkcją polonistyczną a potrzebami dydaktyki szkoły wyższej. Z największym naciskiem jednak oświadczam, że nie uznaję planów i programów nauczania za wyznacznik, którym kierować się mają twórcy nauki, ale przeciwnie — za stan pożądany uważam taki, w którym osiągnięcia nauki, jej zdobycze zmuszają nauczycieli uniwersyteckich i czynniki ministerialne do modernizacji planów i programów nauczania, do ich wzbogacania i przekształcania.

Pierwsza zatem refleksja — to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy nauki o literaturze (przyjmuję nomenklaturę Polskiej Akademii Nauk, która powołała do życia Komitet Nauk o Literaturze Polskiej) stanowią spójny układ teorii, hipotez, zagadnień i pojęć. Chyba nie, bo przede wszystkim, choć są podstawy, żeby przypuszczać, że nauk tych jest kilka, to jednak nie wiadomo na pewno, ile tych nauk i jakie one są. Prawdopodobnie jednak liczba ich nie odpowiada liczbie dwóch przedmiotów polonistycznych i liczbie egzaminów przewidzianych w planie nauczania (historia literatury polskiej oraz teoria literatury, jak najsłuszniej pozbawiona przymiotnika „polskiej", który ograniczałby jej zakres).

Metodologom i naukoznawcom pozostawiam pytanie, jak można podzielić dorobek polskiego literaturoznawstwa między poszczególne dyscy-

---

[9] J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania.* „Teksty" 1974, z. 3, s. 27.

pliny badawcze, spełniające podstawowe wymagania stawiane tym gałęziom wiedzy, które chcą uchodzić za samodzielne dyscypliny naukowe. W dalszych swoich rozważaniach zaś zajmę się jedynie historią literatury polskiej — nie tylko dlatego, że lepiej się w niej orientuję niż w innych „naukach o literaturze", ale głównie dlatego, że uważam ją mimo wszystko, mimo jej dzisiejszego eklektyzmu, jej anarchii metodologicznej, za naukę w większym stopniu niż teoria literatury kumulatywną. Badając byty rzeczywistości empirycznej: określone teksty przekazywane oralnie lub graficznie, obecne w świadomości społecznej postaci twórców tekstów pisanych, poświadczone dokumentami procesy kształtowania się literatury jako autonomicznego zjawiska kulturowego — ma pewne wątki, wokół których czy na których mogą się zaczepiać i krystalizować nawet w umyśle początkującego polonisty nowe informacje „o twórcach i ich dziełach", bez względu na rozmaity, „mieszany" charakter tych wiadomości. Natomiast teoria literatury (z przyjemnością zmienię zdanie, jeżeli ktoś przekona mnie, że jest inaczej) w obecnym stadium swego rozwoju jest nauką o niewielkim stosunkowo stopniu kumulatywności, nauką, w której każdy badacz ma prawo — wychodząc z własnych wybranych dowolnie założeń ogólnoświatopoglądowych i metodologicznych — rozwiązywać własne problemy, nie uwzględniając przy tym prac swych najbliższych kolegów po naukowym fachu inaczej niż w systemie odnośników, a często może nawet nie kontynuować wątku naukowego, którym przestał się interesować lub który wyszedł z mody. Ponadto wiedza historycznoliteracka nadbudowuje się niejako, czy może raczej powinna się nadbudowywać nad wiedzą wyniesioną ze szkoły średniej, ponieważ maturzysta powinien orientować się w podstawowej wiedzy o procesie rozwojowym literatury polskiej oraz mieć opanowaną terminologię tej gałęzi. Te zaś elementy nauki o literaturze, które można byłoby nazwać teorią literatury, nie stanowią kontynuacji nauczania szkolnego i stawiają młodzież uniwersytecką przed zupełnie nową problematyką teoretyczną.

Mam ponadto wrażenie, że próg między tym, co twórcy programu szkoły średniej i nauczyciele uważają za „teorię literatury", a tą wiedzą, która stanowi przedmiot nauczania uniwersyteckiego, jest znacznie wyższy niż w przypadku historii literatury. Dla pełni obrazu jednak przyznać powinnam, że zajęcia teoretycznoliterackie w znacznie wyższym stopniu niż historycznoliterackie są dla młodzieży uniwersyteckiej szkołą obcowania z dziełem literackim, wymagają znacznie większej samodzielności w jego lekturze i wysnuwaniu z niej wniosków, uczą rzeczywiście naukowego obcowania z arcydziełami literatury polskiej i obcej.

Ograniczywszy tak pole refleksji, powinna bym z kolei postawić pytanie, czego uczy historyk literatury. Gdybym musiała odpowiedzieć na nie tak, jak mi serce dyktuje, powiedziałabym, że zmierza on do tego, by

wychowanka swego nauczyć chcieć i umieć czytać teksty literackie należące do różnych epok historycznych i różnych kręgów kulturowych. Powinien także zmusić go łagodną perswazją do tego, by jak największą liczbę tekstów przeczytał w okresie studiów, kiedy ma znacznie więcej czasu niż kiedykolwiek w życiu. Czytać powinien samodzielnie, tak jakby był pierwszym odbiorcą tekstu, usiłującym go odczuć i zrozumieć, odbiorcą, który dopiero po zaznajomieniu się z tekstem, po wyrobieniu do niego własnego, osobistego stosunku ma prawo zweryfikować swoje sądy, poznając przeżycia innych czytelników i interpretacje badaczy.

Obowiązek uczenia trudnej sztuki czytania dzieł naukowych przypominał pracownikom szkół wyższych Ingarden:

> Chodzi tu przede wszystkim o wyrobienie samodzielnego, poprawnego czytania dzieł naukowych, tzn. trafnego i dokładnego, a zarazem krytycznego rozumienia tekstu, i to nie tylko podręczników, lecz także rozpraw i dzieł przedstawiających twórcze dociekania badaczy. Sztuka umiejętnego i owocnego czytania, zwłaszcza dzieł naukowych, jest sztuką trudną, której wykształcenie wśród słuchaczy szkoły wyższej powinni wykładowcy otoczyć szczególną opieką. Niestety, ani nasze dzisiejsze, ani przedwojenne szkoły średnie (licea) nie uczyły tej sztuki. [...] Toteż konieczną rzeczą jest podjąć trud uczenia techniki właściwego czytania na wszystkich ćwiczeniach i seminariach uniwersyteckich. Bez spełnienia tego zadania nie ma właściwie mowy o pomyślnym przebiegu nauczania w szkole wyższej [10].

Natomiast uwagi Kotarbińskiego o nauczaniu trudnej sztuki czytania tekstów filozoficznych można zastosować także i do naszej praktyki dydaktycznej:

> Często powtarza się tutaj, a nawet dominuje określony typ zadania: zrozumieć dzieło danego twórcy i dotrzeć do tego drogą wykładni tekstu. [...] Docieka się bowiem ukrytego sensu utworów nie dość wyraźnie ów sens oddających, a skoro zdołamy wydobyć ich sens ukryty, dokonaliśmy odkrycia, osiągnęliśmy wynik badawczy. Z drugiej strony, chcąc kogoś pouczyć o treści doktryny własnej lub cudzej, zagadkowo przez autora wyrażonej, musimy ująć ją klarowniej, doprowadzić ją przeto do wyższego stopnia dojrzałości [11].

Natomiast gdybym na to samo pytanie miała odpowiedzieć zgodnie z własną i cudzą praktyką uniwersytecką, odpowiedziałabym, że zadaniem moim jest wpakować w głowę studenta i zmusić go, by własną pracą wpakował maksimum wiadomości o społeczno-politycznym uwarunkowaniu literatury, o jej autonomicznym procesie rozwojowym, o ludziach, którzy byli twórcami arcydzieł, oraz maksimum takich frazesów, które pozwolą adeptowi polonistyki zakamuflować rzeczywistą, głęboką nieznajomość tekstów literackich. Sprawę tę sygnalizuję jako jedno z największych niebezpieczeństw grożących studiom polonistycznym. Redukcja

---

[10] I n g a r d e n, *op. cit.*, s. 194—195.
[11] K o t a r b i ń s k i, *op. cit.*, s. 75.

czasu studiów oraz wprowadzenie licznych przedmiotów niekierunkowych pociągnęły za sobą wypychanie z planu pracy studenta tego wszystkiego, bez czego na egzaminie można się obejść. Dzięki „opracowaniom", o czym za chwilę, jako tako inteligentny student obejdzie się na egzaminie z historii literatury bez „osobistej znajomości" z tekstami klasyków literatury polskiej i obcej.

Dlatego też coraz powszechniej zanika zdolność twórczego, wzbogacającego osobowość polonisty obcowania z arcydziełami literatury, które stają się nie przedmiotem przeżyć lub przemyśleń, nie faktycznie istniejącymi tworami rzeczywistości kulturalnej, lecz fantomami, z którymi związane są pewne frazesy, sztampy myślowe i stylistyczne, skojarzone na zawsze z tymi tytułami. Kiedyś Roland Barthes pisał, że niezbyt odległy jest czas, kiedy o literaturze będzie można mówić bez jej znajomości. Na studiach polonistycznych jesteśmy już bliscy tego „przyszłościowego" stanu.

Zjawisko to jest tym bardziej niepokojące, że epoka nasza żyje, jak chyba żadna inna dotąd, tradycją literacką. Utwory, na których ciąży opinia „nudnych", dlatego że są lekturami szkolnymi, ożywają najniespodziewaniej w najrozmaitszych nowych interpretacjach i formach, przetworzone, ożywione, unowocześnione. Współczesny teatr, kino, telewizja żyją nieraz intensywniej przeszłością literacką niż twórczością współczesnych. Klasycy literatury europejskiej i naszej własnej odrodzili się w nowych odczytaniach, w nowych interpretacjach teatralnych czy filmowych, przetrwali działanie morderczych nożyc reżyserów, które niekiedy arcydziełom literatury tylko na pożytek wyszły, wzbogacili współczesną, często poszukującą własnej myśli, własnej treści wspaniałą technikę teatralną i filmową.

Tą twórczością, rzekomo „wtórną", towarzyszącą twórczości oryginalnej współczesnych, a niekiedy nawet dominującą nad nią, zajmowała się dużo nasza publicystyka, szeroka opinia publiczna zaś zaskakiwana była raz po raz eksperymentami artystycznymi pozornie świętokradczymi wobec klasyków dawnej literatury, faktycznie zaś obdarzającymi ich nowym życiem, czyniącymi ich bliskimi i zrozumiałymi dla współczesnego odbiorcy. Ta sama publicystyka sygnalizowała jeszcze jedno wysoce niepokojące zjawisko — klasycy tak przetworzeni uczestniczą w naszej kulturze niezależnie od budowanej pracowicie wiedzy o nich, ponad nauką o literaturze.

Dla tych powodów więc należy w dydaktyce uniwersyteckiej przywrócić prymat tekstu nad jego naukowym opracowaniem. Znajomość tekstów arcydzieł literackich w „oryginalnej" autorskiej wersji, i to znajomość dobra, z pełnej zrozumienia autopsji, jest obecnie bardziej niż kiedykolwiek niezbędnym warunkiem prawdziwego, świadomego uczest-

nictwa we współczesnej kulturze. A któż bardziej niż nauczyciel języka polskiego czy krytyk literacki jest powołany do pośredniczenia między klasykiem literatury i jego „przetwórcą" a odbiorcą tekstów literackich w wersji nieliterackiej. Uchwycenie przemian „kanonicznej" wersji tekstu czy tekstów, z których twórca współczesny zbudował czy sklecił swoje dzieło, jest koniecznym warunkiem rozumienia i oceny „produktu końcowego", odbieranego przez publiczność jako *Popioły*, *Balladyna* czy różne teatralne i filmowe *Wesela*.

Jakież zatem mamy warunki realizacji podstawowego naszego zadania — uczenia czytania i rozumienia tekstu. Stwierdzić trzeba, że są wydania tekstów przygotowywane z myślą o odbiorcy studiującym polonistykę. Ale wydania te, po pierwsze, w swej edytorskiej obudowie nie liczą się z percepcyjnymi możliwościami młodzieży studiującej. Część interpretacyjno-informacyjna przybiera często rozmiary bardziej dostosowane do możliwości i wiedzy piszącego niż do potrzeb i możliwości czasowych czytającego. Po drugie, wprowadzenia czy wstępy są skonstruowane tak, że zapoznanie się z nimi pozwala „mówić" o utworze bez jego przeczytania. Dostarczają bowiem szeregu gotowych interpretacji i ocen, które można powtórzyć posługując się nimi jako „dowodami" własnej lektury. Ponadto nie wszystkie zamieszczane w informatorach wielu wyższych uczelni teksty są dostępne w bibliotekach czy księgarniach. Dotyczy to szczególnie literatury nowszej, od Młodej Polski poczynając. W obecnym stanie rzeczy zamieszczenie niektórych utworów na liście lektury ma jedno tylko znaczenie — informuje studentów, że utwory te istnieją. W zakresie monografistyki literackiej sytuacja także nie przedstawia się dobrze — choć dużą rolę instruktywną spełniają tu obydwa ciągi serii „Profile" wydawanej przez „Wiedzę Powszechną". Pamiętać jednak trzeba, że w intencji wydawcy nie leżało obsługiwanie profesjonalnych polonistów.

Aby wymienić dla przykładu kilka luk szczególnie dotkliwych, przypomnę, że monografii przeznaczonej dla specjalistów i napisanej względnie „nowocześnie" nie ma Mickiewicz ani Słowacki, Krasiński ma tylko połówkę, połówką też musi się kontentować Orzeszkowa, monografią jednoaspektową — Konopnicka; może tylko Sienkiewicz był jak zawsze wyjątkowym szczęściarzem, bo jego monografista opracował dwie książki przynoszące nowe ujęcie „życia i twórczości" wielkiego pisarza. Nie przyniesie także optymistycznych wniosków powierzchowny nawet rzut oka na sprawę syntetycznych opracowań dziejów literatury polskiej, czyli po prostu podręczników. Mamy bowiem tylko jeden podręcznik, który obejmuje całość naszych literackich dziejów — od początków piśmiennictwa do daty wydania: jest to podręcznik Juliusza Kleinera kontynuowany przez Włodzimierza Maciąga, przy czym ostatnie wydanie spóź-

nione jest o lat osiem. Pozostałe podręczniki albo kończą się za wcześnie, albo zaczynają za późno, albo jedno i drugie. Trudno bowiem za podręcznik uznać arcyciekawą książkę Juliana Krzyżanowskiego, mającą już trzy wydania i spełniającą rolę podręcznika zgodnie z prawem natury, która *horret vacuum*.

Poza granicami Polski jednak ukazały się trzy takie „całościowe" historie literatury polskiej: Karela Krejčego, Manfreda Kridla i Czesława Miłosza.

Konsekwencje tego stanu „podręcznikarstwa" historycznoliterackiego dla dydaktyki uniwersyteckiej są oczywiste.

Ten krótki i z konieczności upraszczający sprawę rzut oka na „pomoce naukowe", który ma do swej dyspozycji uniwersytecki nauczyciel historii literatury, ukazuje, jak szeroki jest rozziew między potrzebami studiujących literaturę polską i nauczających tego przedmiotu a „immanentnym" rozwojem naszej dyscypliny. Studiujący to nasi następcy i nie wolno nam nie liczyć się z ich interesami i potrzebami.

Rozwój zaś naszej dyscypliny, której osiągnięć nie mam zamiaru lekceważyć i o której dorobku wypowiadałam się niejednokrotnie z najwyższym uznaniem, wyznaczany jest przez następujące czynniki: 1) indywidualne zainteresowania uczonych, podejmujących ciekawe dla nich zagadnienie (ten czynnik uważam za pozytywny, umożliwiający prawidłowy rozwój nauki, pod warunkiem jednak, że rozpoczęte tematy nie będą porzucane jako „niemodne"); 2) prawo imprez naukowych i kongresów, sesji, konferencji, ksiąg pamiątkowych, narzucające zajęcie się tematami okolicznościowo interesującymi (jest to czynnik, nad którym przy obecnym układzie stosunków nie można przejść do porządku); 3) prawo awansu naukowego, poszukiwanie tematów takich, które „wystarczyłyby" na pracę doktorską, lecz nie pochłonęły więcej czasu niż na doktorat poświęcić może młody adept polonistyki, oraz takich, które mogłyby stać się przedmiotem badań dla habilitanta.

I tutaj czas na sformułowanie wniosku, że te trzy prawa powinny by zostać uzupełnione o czwarte — prawo zaspokojenia potrzeb młodzieży polonistycznej, z której wyrosną nie tylko przyszli nauczyciele czy przyszli działacze kultury, ale także przyszli badacze literatury polskiej. Inaczej mówiąc dyscyplina musi zadbać o swoją własną przyszłość, zainteresować się przygotowaniem tych kilkunastu tysięcy młodych ludzi do pełnienia roli pracowników z wyższym humanistycznym wykształceniem i tych kilkudziesięciu (oby kilkuset), którzy stanowić będą tzw. kadrę naukową.

Naturalnie, nie będę nawet próbowała wyciągać innych wniosków z powyższych stwierdzeń — prócz tych, które nasuwają się niejako automatycznie: potrzebne są prace syntetyczne czy nawet syntetyzujące wy-

niki badań szczegółowych, z pominięciem najciekawszych nawet tajników warsztatu naukowego literaturoznawców (zaraziliśmy się bowiem autotematyzmem od literatów i z upodobaniem demonstrujemy naszym czytelnikom wszystkie szczegóły tzw. postępowania badawczego); potrzebne są książki krótkie, zwarte, obliczone na czasowe możliwości studenta. Ostatnie zarządzenia regulujące objętość książek automatycznie dokonają znacznego skrócenia książek humanistycznych, trudno jednak liczyć, że rozwiążą także sprawę ich intelektualnej zwartości.

Zbyt poważną sprawą, by zająć się nią tylko okazjonalnie, są podstawy ogólnofilozoficzne i metodologiczne naszej dyscypliny. Przepływają przez nią silne ale krótkie fale rozmaitych oczarowań i fascynacji naukowych, które rzadko kiedy sprawdzane są do końca. Autorytety, „wzorce" czy „modele" postępowania naukowego zjawiają się nagle i znikają, rozmywają się niepostrzeżenie, żeby ustąpić miejsca nowym bożyszczom.

W tym stanie rzeczy niepodobna pozostawiać dydaktyki filologii polskiej, tak doniosłej dla całego kulturalnego życia narodu, rozwiązaniom żywiołowym, jak to miało miejsce dotychczas. Konieczna jest wstępna, sondażowa orientacja w stanie i problemach nauczania uniwersyteckiego, w potrzebach personelu nauczającego oraz młodzieży studiującej i wypracowanie długofalowego planu zaspokajania tych potrzeb. Jeżeli studia polonistyczne w szkołach wyższych mają spełnić te zadania dydaktyczne, które nakładają na nie władze i których realizacji spodziewa się społeczeństwo, muszą być oparte na solidnej podstawie metodycznej, realizowane przy pomocy starannie dobranych sposobów działania. Te zaś mogą być stworzone wspólnym wysiłkiem władz oświatowych i środowiska literaturoznawczego.

niki badań szczegółowych z pominięciem najcielawszych nawet tajników warsztatu naukowego literaturoznawców (zauważmy się bowiem autolematyzmem od literatów i z upodobaniem demonstrujemy naszym czytelnikom wszystkie szczegóły jaw. postępowania badawczego); potrzebne są książki krótkie, zwarte, obliczone na czasowe możliwości studenta. Ostatnie zarządzenia regulujące objętość książek automatycznie dokonają znacznego skrócenia książek humanistycznych, trudno jednak liczyć, że rozwiążą także sprawę ich intelektualnej zwartości.

Zbyt poważna sprawa, by zająć się nią tylko okazjonalnie, są podstawy ogólnofilozoficzne i metodologiczne naszej dyscypliny. Przeplatają przez nią silne ale krótkie fale rozmaitych oczarowań i fascynacji naukowych, które rzadko kiedy sprawdzane są do końca. Autorytety, wzorce czy „modele" postępowania naukowego zjawiają się nagle i znikają, rozmywają się niepostrzeżenie, żeby ustąpić miejsca nowym bożyszczom.

W tym stanie rzeczy niepodobne poszczególnie dydaktyki filologii polskiej, tak doniosłej dla całego kulturalnego życia narodu, rozwiązaniom żywiołowym, jak to miało miejsce dotychczas. Konieczna jest wstępna, gruntowna orientacja w stanie i problemach nauczania uniwersyteckiego, w potrzebach personelu nauczającego oraz młodzieży studiującej i wypracowanie długofalowego planu zaspokajania tych potrzeb. Jeżeli studia polonistyczne w szkołach wyższych mają spełnić te zadania dydaktyczne, które nakłada na nie władza i których realizacji spodziewa się społeczeństwo, muszą być oparte na solidnej podstawie metodycznej, realizowane przy pomocy starannie dobranych sposobów działania. Te zaś mogą być stworzone wspólnym wysiłkiem władz oświatowych i środowiska literaturoznawczego.

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

STANISŁAW BURKOT, BOLESŁAW FARON, ZENON URYGA

WIEDZA O LITERATURZE NA UŻYTEK SZKOŁY *

1

Przedstawienie sygnalizowanej w tytule referatu problematyki nasuwa szereg trudności. Chodzi zarówno o wybór metody, sposobów porządkowania całości, jak i o fakt, że nasza wiedza o recepcji literatury w szkole jest ciągle jeszcze mizerna, oparta raczej na intuicji, na gustach i przyzwyczajeniach starszych generacji, aniżeli na znajomości mechanizmów oddziaływania dzieła literackiego na młodego czytelnika. W tej sytuacji nasze rozważania mają charakter wstępnej refleksji, skazanej na domysł, zawsze zagrożony możliwością błędu. Domysł ów korygować może bezpośrednia praktyka szkolna i towarzyszące jej obserwacje naukowe.

Autorzy referatu mieli do wyboru dwie drogi, z których każda ma swoje zalety i wady:

A. Ujęcie diagnostyczne całego problemu wskazywać by mogło na istniejące obecnie sposoby przystosowań współczesnej wiedzy o literaturze do potrzeb szkoły, określać te wszystkie momenty w programach nauczania, w uczniowskich podręcznikach i pomocach dla nauczyciela, w dydaktyce, a wreszcie w trybie kształcenia nauczycieli, które wymagają korekty i unowocześnienia. Jest bowiem rzeczą oczywistą, że szkoła z natury swej z nieufnością odnosi się do różnego typu nowinek i mód w badaniach literackich, konserwatyzm stanowi poniekąd jej siłę. Z drugiej strony, zmiany w metodologii badań literackich w ciągu ostatnich 20 lat były tak znaczące dla naszej dyscypliny, że dalsze pogłębianie przepaści między dydaktyką szkolną a nowszymi kierunkami badań literackich może okazać się niebezpieczne. Tradycyjne pojęcia z zakresu

---

* Referat wygłoszony na Konferencji Metodologicznej zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze i Instytut Badań Literackich PAN (Warszawa, 19—23 XI 1974).

poetyki, ukształtowane jeszcze w dobie pozytywizmu, nie opisują już wystarczająco precyzyjnie pewnych zjawisk w nowszej literaturze i nie pozwalają na jednolite traktowanie klasyki i literatury współczesnej, która wymaga nowszej aparatury pojęciowej. Kategorie narracji, sytuacji narracyjnej, narratora nie znalazły dotychczas powszechnej aprobaty w praktyce szkolnej. W słownictwie programów funkcjonują nadal — w odniesieniu do epiki — tradycyjne pojęcia „akcji", „fabuły", „charakterystyki postaci" itp., które utrudniają dostęp do literatury nowszej. Trudno sobie natomiast wyobrazić absolwenta kierunków polonistycznych, który by operował tymi kategoriami w czasie studiów. Już dziś daje się zauważyć charakterystyczna sprzeczność między sposobem przygotowania nauczyciela do pracy zawodowej a wymaganiami programu i tradycyjnymi stereotypami błąkającymi się w dydaktyce.

Diagnoza obecnej sytuacji w nauczaniu, poparta gruntowniejszymi badaniami w szkole, mogłaby okazać się niezwykle pożyteczna w momencie, gdy przystępujemy do przebudowy systemu szkolnego i programów. Przypomnijmy w tym miejscu cenne analizy Stefana Baleya[1] na początku lat trzydziestych, które poprzedziły reformę programu z 1933 roku. Wobec braku takich badań obecnie sprawą pilną staje się analiza rozwiązań modelowych.

B. Ujęcie modelowe tematu staje się zadaniem o wielu niewiadomych. Nie wiemy, jakie będą przyszłe programy i podręczniki, wykazy obowiązkowych i zalecanych lektur itd. W tej sytuacji nasz referat musi godzić oba wskazane tu ujęcia: diagnostyczne, sygnalizujące stan dzisiejszy, a raczej wczorajszy, i modelowe, określające kierunek prac nad przyszłym kształtem nauki o literaturze w szkole.

2

Podstawy pod współcześnie kwestionowaną koncepcję nauczania literatury w szkole zakładano około 90 lat temu. Wydawało się wówczas możliwe osiągnięcie harmonii między gruntowną lekturą dzieł i historycznym poznawaniem dzięki niej rozwoju języka ojczystego oraz — jak to wtedy formułowano — „postępu i rozwoju ducha narodowego, o ile on się objawia w najważniejszych utworach celniejszych każdego okresu pisarzów"[2].

Wizję tak pojętego nauczania literatury — w dobie gdy dopiero dru-

---

[1] *Opracowanie wyników ankiet dotyczących zainteresowań młodzieży (przeprowadzonych przez Ministerstwo WR i OP w związku z reformą programów szkolnych).* „Polskie Archiwum Psychologii" 1932, nr 2/3.

[2] F. Próchnicki, *Wskazówki do nauki języka polskiego.* Lwów 1885, s. 21—22.

kowano *Placówkę* i jeszcze głucho było w szkole o Prusie, a nawet o Sienkiewiczu — kreślono z maksymalistycznym rozmachem:

czytać należy nie drobne wyjątki, lecz ile możności całe utwory, w których się przewija duch narodu w pewnym czasie; do poznania jakiegoś pisarza nie dość jest przeczytać jedno jego dzieło, ale trzeba nieraz poznać kilka jego dzieł ważniejszych; poznawać należy poszczególnych pisarzów nie tylko samych przez się, lecz także w stosunku do innych współczesnych pisarzów; nie dość jest poznawać ich dzieła każde z osobna, lecz trzeba je w końcu wszystkie z sobą zestawić, ażeby wysnuć z nich pewne wspólne cechy mające przedstawić ogólny obraz ducha narodowego w owym czasie [3].

Rzuca się w oczy pozytywistyczny charakter przesłanek owego modelu: porządek historyczny rozwoju zjawisk jako podstawa analizy i syntezy materiału naukowego, empiryzm w ujęciu drogi poznawczej, nastawienie na gruntowność w gromadzeniu wiedzy, dydaktyzm w spojrzeniu na funkcję literatury w szkole.

Poważne walory wychowawcze, poznawcze i kształcące zespołu wymienionych czynników zadecydowały o trwałości oddziaływania owej pozytywistycznej z genezy koncepcji nauczania literatury aż do naszych dni, tym bardziej że nowe propozycje metodologiczne w badaniach literackich po wojnie i towarzyszące im ofensywne wykorzystywanie literatury w masowej edukacji, jako instrumentu przekształcania świadomości społecznej, umocniły rolę historycznego punktu widzenia w podejściu do analizy zjawisk artystycznych. Ma zresztą owa koncepcja niezaprzeczalnie mocne strony: wyznacza najjaśniejszy z możliwych porządek gromadzenia wiedzy o literaturze, broni w doborze dzieł — na przekór modom i koniunkturom — kryteriów reprezentatywności oraz artystycznej i wychowawczo-ideowej wartości i zakłada skupienie uwagi na lekturze, która — jak się ogólnie przyjęło sądzić — rozwija estetycznie, wywiera wpływ wychowawczy i wyrabia samodzielność. Dodajmy, że tok historycznoliteracki — w momencie swojego powstawania — spełniał dodatkowe funkcje społeczne: w czasach niewoli politycznej przypominał o przeszłości narodu, był częścią budowanej ochrony przeciw procesom germanizacji i rusyfikacji, uzupełniał lub zastępował nieliczne wiadomości z historii, które wolno było podawać w szkole. Wszystkie wymienione wartości tłumaczą, dlaczego niełatwo jest rozstać się z tradycyjnym modelem nauczania literatury.

Praktyka szkolna jednakże od wielu już lat obnaża mitologiczny charakter koncepcji nauczania, do której jesteśmy przywiązani. Rozrastanie się pola kulturalnego powoduje, że między lekturą i historią literatury coraz trudniej zachować jakąkolwiek harmonię. Toteż często zgadzamy się na pobieżną i jednokierunkową lekturę dla osiągnięcia możliwie nie-

---

[3] *Ibidem*, s. 22.

werbalnej syntezy, a mimo to pomijamy ogromne obszary zjawisk zupełnym milczeniem. Jeśli np. literaturę w. XVII ukazujemy tylko przez pryzmat fragmentu *Żeńców* i *Pamiętników* Paska, jednego wiersza Sępa-Szarzyńskiego, trzech wierszy Potockiego i tyluż A. Morsztyna, to nasuwać się może pytanie, czy dla tak szkieletowego wyobrażenia dziejów literatury należy poświęcać wartości głębszego, nieśpiesznego czytania odpowiednio wybranych tekstów. Tym bardziej że historyczny, chronologiczny układ materiału nauczania nie jest dostosowany do zainteresowań, potrzeb i psychicznych możliwości uczniów, co szczególnie w perspektywie zapowiedzianych zmian systemu szkoły ogólnokształcącej okazuje się najpoważniejszym symptomem kryzysu dotychczasowych koncepcji nauczania literatury.

Po modelu dydaktyki pozytywistycznej dziedziczymy dziś dość prymitywne przeświadczenie, że najważniejsze w szkolnej nauce literatury jest traktowanie dzieła jako ilustracji dziejów lub stawianie przed oczyma młodzieży „dobrych przykładów". We współczesnej krytyce literackiej obliczonej na szkolnego odbiorcę powtarza się stale sprawa tzw. wzorców osobowych, których szukać powinna młodzież w utworach literackich z różnych epok, a także kwestia pozytywnego bohatera. Podstawę tych koncepcji znajdziemy w pozytywistycznym programie „literatury utylitarnej". Chcemy zakwestionować, a raczej zmodyfikować zarówno przeświadczenie o służebnej roli nauki o literaturze wobec nauki historii jak i rozumienie funkcji wychowawczych literatury pięknej. Dziś szkolna nauka literatury może uwolnić się od części serwitutów na rzecz historii. Istnieją inne okoliczności i sposoby zaznajamiania młodzieży z tym zakresem wiedzy. Stwierdzić trzeba także, iż poznanie nawet całej literatury pięknej nie zabezpiecza młodego człowieka przed pomyłkami i dramatami w kształtowaniu własnego losu. Traktowanie literatury jako zbioru wzorców osobowych jest uzurpacją i nieporozumieniem, upraszcza zadania wychowawcze, stwarza pozory rozwiązań. Zapis cudzego losu i cudzych, niekiedy bardzo odległych sposobów myślenia tworzyć może tylko określoną sytuację humanistyczną, na tle której przystępować należy do samodzielnego rozwiązywania zadań życiowych. Literatura może kształcić sposób odczuwania i przeżywania, rozwijać wyobraźnię, zmuszać do samodzielnego myślenia, nie może natomiast dawać w tym zakresie rozwiązań gotowych, schematów nadających się do wypełnienia i powtórzenia.

W sytuacji kryzysu dotychczasowego systemu edukacji literackiej społeczeństwa współczesna nauka o literaturze nie może ograniczać swych zobowiązań wobec szkoły do prac popularyzacyjnych i materiałowych, lecz powinna się zdobyć na opracowanie nowego modelu kształcenia literackiego, aby zapobiec bezładnym i niespójnym próbom doboru ce-

lów i treści kształcenia oraz przyjmowaniu takich porządków gromadzenia i utrwalania wiedzy, które są heteronomiczne wobec praw twórczości i życia literatury.

Wiele faktów z naszego obecnego życia naukowego wskazuje na to, że świadomość tych obowiązków zaczyna przełamywać barierę pogardliwej izolacji między polem edukacji literackiej a obszarami, na których uprawia się naukę o literaturze. Toteż można mieć nadzieję, że wśród historyków, teoretyków i socjologów literatury dojrzewa potrzeba współdecydowania o zakładanych przez szkołę fundamentach przyszłej kultury humanistycznej i że potrzeba ta wyrazi się pogłębieniem refleksji nad edukacyjnymi konsekwencjami różnych metod badań literackich, a równocześnie spowoduje przemiany w zakresie organizacji przedsięwzięć naukowych i wydawniczych, obliczone na umocnienie osobowości nauczyciela i udoskonalenie środków, jakimi on dysponuje.

3

Określenie od nowa trybu szkolnego kontaktowania się młodzieży z literaturą i jej dziejami wymaga refleksji nad doborem głównych komponentów przyszłej struktury przedmiotu i nad wzajemnym ich ustosunkowaniem w zmienionej sytuacji dydaktycznej. Nowy system oświatowy przewidujący funkcjonowanie szkoły 10-letniej, z następującą po niej 1- lub 2-roczną zróżnicowaną nadbudową licealną, uniemożliwia kontynuację dawnego modelu i stawia nas przed potrzebą odpowiedzi na pytania, od których bardzo wiele zależy:

a) jaki powinien być cel nauczania literatury?

b) jaki wybrać optymalny — w nowej sytuacji organizacyjnej — porządek całego toku dydaktycznego?

c) jakie musi się podjąć badania nad procesem dydaktycznym i jego skutecznością?

d) jakie przedsięwzięcia edytorskie i badawcze wybrać należy jako najpilniejsze i niezbędne w toku wprowadzania reformy?

Współczesna szkoła ewoluuje niewątpliwie w kierunku rozbudowanego systemu kształcenia ustawicznego. Za tym sformułowaniem — natrętnie nas atakującym — kryje się wiele ważnych rozstrzygnięć. Oznacza ono rezygnację szkoły z ambicji wyposażenia wychowanka w wiedzę kompletną, odpowiadającą w pełni potrzebom jego życia prywatnego i zawodowego. Sytuuje jednostkę jako podmiot kształcenia się, a nie obiekt nauczania i — przewidując rozwój procesów samokształceniowych — kładzie akcent na wyrabianie odpowiednich postaw i dyspozycji umysłowych. Zakłada wreszcie równoległość oddziaływania na człowieka wieloma środkami informacji.

Nauczanie literatury, jeśli ma się dostosować do tak pomyślanego systemu szkolnego, musi w większym niż obecnie stopniu uwzględniać sprawy rozwijania zainteresowań i motywacji uczenia się. Musi także bardziej równomiernie rozkładać wysiłki pomiędzy wzbogacanie zasobów wiadomości młodzieży oraz obserwację dróg poznawania literatury, wyrabianie podstawowych pojęć operacyjnych i zaznajamianie z narzędziami analizy zjawisk artystycznych. Będzie to z kolei wymagało większej swobody nauczyciela w doborze zagadnień, dzieł, nawet autorów, a z drugiej strony — przyjęcia nowych, problemowych raczej struktur w układzie materiału nauczania.

Przemiany, o których mowa, wymagają innego niż dotąd potraktowania lektury szkolnej. Jesteśmy świadomi faktu, że nie dokonujemy w tym zakresie rewelacyjnych odkryć, że w częstych dyskusjach na temat polonistyki szkolnej również to zagadnienie bywa mniej lub bardziej kompetentnie podnoszone, że bibliografia dydaktyki języka polskiego notuje w tym zakresie sporo pozycji. Sądzimy wszakże, iż o pewnych sprawach trzeba mówić tak długo, aż dotrą — choćby w minimalnym stopniu — do adresata. Otóż solidaryzujemy się z tymi głosami, które nawołują do znacznej swobody w doborze lektury, do zarysowania jedynie niewielkiego kanonu zasadniczego, do sformułowania list alternatywnych i pozostawiania inicjatywy nauczycielom [4].

Na tej ostatniej sprawie pragniemy się nieco zatrzymać. Otóż polonista powinien posiadać w tym względzie szczególne prawa decyzji. On przecież zna najlepiej możliwości percepcyjne swych uczniów, ich zamiłowania, sam również zna pewne dzieła głębiej, a więc może być w trakcie ich interpretacji dobrym inicjatorem dyskusji. Trzeba umożliwić nauczycielowi ujawnianie własnej osobowości — a nie zacierać jej, m. in. przez zunifikowane programy i spisy lektur. Sądzimy, że w pracy konkretnych klas szkolnych istnieje potrzeba modyfikowania zaplanowanych list lektury ze względu na wyniki analizy jej odbioru i na brak odpowiedniej liczby egzemplarzy w bibliotekach lub księgarniach, aby nie stwarzać fikcji, okazji do uproszczeń interpretacyjnych i posługiwania się streszczeniami, brykami itd. Dopuszczamy także możliwość zgłaszania propozycji ze strony samych uczniów, którzy — być może — zechcą przedyskutować jakąś książkę ze swej lektury indywidualnej.

Można by tej zasadzie doboru lektur postawić zarzut proponowania anarchii i chaosu, a także świadomego lub nieświadomego zacierania hierarchii wartości. Trzeba na to odpowiedzieć, że w alternatywnie sfor-

---

[4] Zob. np. J. S ł a w i ń s k i, *Zaszkodzi niepolepszenie.* „Teksty" 1972, z. 6, s. 5—6.

mułowanych listach lektur powinny i mogą się znaleźć przede wszystkim lub nawet jedynie arcydzieła literatury dawnej i wybitne utwory współczesne. Ze skompletowaniem listy arcydzieł literatury nie będzie raczej trudności: zweryfikowała je historia, weszły na stałe w obręb tradycji kulturalnej naszego narodu czy kultury światowej. Pewien kłopot byłby z tekstami najnowszymi, ale i tu sprawa nie jest aż tak skomplikowana. Wystarczy nieco słuchu literackiego, oczytania nauczyciela, znajomości współczesnej krytyki literackiej, by mógł on podjąć samodzielną i odpowiedzialną decyzję. Natomiast uznać należy za rzecz ważną, że właśnie owa możliwość i konieczność podejmowania tego typu decyzji będzie pobudzać intelektualnie nauczyciela i ograniczać lenistwo myślowe, sztampę i wpływ stereotypów.

Mimo to trzeba się liczyć z istotnymi niebezpieczeństwami nowego systemu nauczania. Zamiast nastawiać się na rozwijanie zainteresowań, można im przecież tylko ulegać, swoboda wyboru wartości łatwo może przeradzać się w przypadkowość, a ujęcia problemowe w jednostronnie aktualizujące schematy. Istnieje zatem konieczność jasnego wyznaczenia głównych linii konstrukcyjnych nowego programu nauczania literatury, zdolnych zapobiec takim wynaturzeniom. Jakkolwiek nie jesteśmy obecnie do tego dobrze przygotowani, musimy to zadanie podjąć, ażeby przynajmniej wyznaczyć pole najbardziej potrzebnej dyskusji.

Takiej dyskusji wymaga niewątpliwie — o czym już wspomniano — tradycyjna koncepcja wychowania przez literaturę. Trudno jej nie przyjąć, jeżeli możliwości wychowawcze literatury rozumie się szeroko: nie tylko jako transmisję utrwalonych w niej postaw i uczuć patriotycznych lub propagandę postępowej ideologii (zbyt często zresztą odbieranej przez młodzież w aspekcie tylko historycznym), ale także jako okazję do rozważań moralnych i światopoglądowych, narzędzie rozwijania uczuć i postaw estetycznych oraz wyposażania uczniów w zdolność dokonywania obserwacji psychologicznych i socjologicznych, które ułatwiają rozumienie innych ludzi i przysposabiają do życia w społeczeństwie. Kontakt z dziełem sztuki kształci wyobraźnię, rozwija umiejętność rozumienia skomplikowanych sytuacji egzystencjalnych, utrwala tolerancję wobec cudzych przekonań i odmiennego niż własne rozumienia świata. Tak chcielibyśmy pojmować funkcje wychowawcze literatury w szkole. Trzeba natomiast koncepcję wychowania przez literaturę uznać za nieporozumienie wszędzie tam, gdzie utożsamia się ją z ciasnym kryterium ilustrowania lekturą kalendarza rocznic lub programu nauczania historii. Bylibyśmy przeciwni wszelkiemu utylitaryzmowi, traktowaniu dzieł literackich jedynie w wąsko rozumianym aspekcie poznawczym, bez baczenia na ich walory estetyczne. Nie chcemy być źle zrozumiani, nie

odmawiamy literaturze wartości wychowawczych, wręcz przeciwnie — dostrzegamy je i cenimy. Nie można jednak przekonywać uczniów, że arcydziełem współczesnej narracji są *Barwy walki* czy — jak to robiliśmy w latach pięćdziesiątych — *Na przykład Plewa* lub *Nr 16 produkuje*. Ważne problemy polityczne i społeczne współczesności można omówić również w oparciu o literaturę klasyczną (nierzadko w szkole tak funkcjonują dzieła Sofoklesa czy Szekspira), niekoniecznie zaś o mierne utwory, legitymujące się jako jedynym walorem aktualnością problematyki. Słusznie powiada Jan Błoński:

> Powierzchowne rozumienie wychowawczej funkcji literatury prowadzi w praktyce do uprzywilejowania dzieł drugo- i trzeciorzędnych. Przed paroma wiekami dzieci uczyły się literatury na Wergiliuszu i Tacycie, obecnie poznają ją na *Dniach klęski* i *Tańczących jastrzębiach*. Można stąd wyciągnąć wniosek, że pedagodzy nauczyli się lepiej stopniować trudności. Ale także, że dorośli wolą ukrywać swe prawdy przed potomkami... [5]

Zbyt mocno utrwaliło się przekonanie, że literatura w szkole wszystko załatwi, że zastąpi nie zawsze właściwie funkcjonującą propagandę, że naprawi błędy środków masowego przekazu, że jest narzędziem popularyzacji wszystkich, skądinąd słusznych haseł. Pozostawmy publicystyce, co jej, telewizji również, a nauce o literaturze pozwólmy w szkole spełniać właściwe jej wieloaspektowe zadania wychowawcze i kształcące.

Tyle o zasadzie wychowania przez literaturę. Trzeba tylko na koniec dodać, że zasada ta jest za szeroka, by skutecznie spełniać rolę kryterium doboru lektury. Mogłaby ona okazać się pod tym względem użyteczna, gdybyśmy dysponowali syntezą badań nad czytelnictwem i procesami odbioru dzieł literackich, która to synteza powiedziałaby nam, w jakim stopniu dzieła uznane przez dorosłych za wychowawczo cenne spełniają w praktyce oczekiwania. Takiego obrazu, niestety, nie mamy, a wydaje się, że owa nie zrealizowana jeszcze, choć w szeregu wypadków podjęta możliwość łączenia analiz socjologicznoliterackich z pedagogicznymi okazuje się — z naszej perspektywy — bardzo pożądanym kierunkiem rozwijania nauki o literaturze na użytek szkoły [6].

Warunkiem powstania „sytuacji wychowawczej", w rozumieniu, o którym tu mowa, jest wykształcenie u młodzieży w procesie dydaktycznym umiejętności odbioru i rozumienia specyficznych cech dzieła literackiego. Powstaje tu więc nie mniej istotny od poprzedniego problem wychowania dla literatury. Tylko wówczas bowiem kontakt współczesnego człowieka z literaturą, z kulturą, może stać się nawykiem, przetrwać, tzn. przekroczyć próg obowiązku szkolnego.

---

[5] J. Błoński, *Głos złytoptaka*. Jw., 1974, z. 3, s. 125.

[6] O wartości tego rodzaju analiz dla dydaktyki najlepiej świadczy cenna książka B. Sułkowskiego *Powieść i czytelnicy* (Warszawa 1972).

Nie od dzisiaj mówi się o tym, że celem nauczania literatury w szkole winno być wykształcenie inteligentnego, wrażliwego odbiorcy. Teza ta, powszechnie przyjęta, nie przeszkadza w praktyce funkcjonowaniu orientacji na pamięciowe opanowanie fabuł, dat i definicji. Myślimy także, że wielu nauczycieli jest już teraz nieźle obeznanych z dorobkiem nowszych kierunków i szkół metodologicznych, jak „sztuka interpretacji" czy strukturalizm. Jednakże w przenoszeniu tych doświadczeń intelektualnych do praktyki szkolnej przeszkadza — poza stałym brakiem czasu na gruntowną lekturę dzieł — nie dość precyzyjne ujęcie roli teorii literatury w nauczaniu. Nie można powiedzieć, żeby różne pojęcia z tego zakresu nie funkcjonowały w programie. Wydaje się jednak, iż przy słuszności zasady okazjonalnego traktowania zagadnień poetyki, tak, aby nie przesłaniały one naturalnych zainteresowań materiałem proponowanych przez dzieło przeżyć, brakuje w szkolnej edukacji literackiej spójnego systemu dla całej refleksji teoretycznej. Stąd się właśnie bierze — trafnie dostrzeżone przez Bożenę Chrząstowską i Sewerynę Wysłouch — nastawienie na wiadomości teoretycznoliterackie zamiast na kulturę i sprawność posługiwania się pojęciami tej dyscypliny [7]. Sądzimy, że punktem dojścia w tym zakresie winno być głębokie zrozumienie budowy dzieła literackiego i funkcji wszystkich warstw wypowiedzi pisarskiej. Niedowład nauczania teorii literatury polega na tym, że najmniej przemyślana jest droga, która prowadzić winna od pojęć prostych do owego punktu finalnego. Przypominając wagę zasady analizy dzieła opierającej się na tekście dla zrozumienia jego wieloznaczności i zawikłań, proponujemy następującą hierarchię potrzeb w dydaktyce szkolnej:

A. Punktem wyjścia winien być bezpośredni kontakt ucznia z tekstem literackim — inicjujący procesy rozpoznawania odmienności języka literatury od innych form wypowiedzi językowych, dostrzegania funkcji zabiegów stylistycznych, właściwości gatunkowych, cech konwencji oraz prądów literackich.

B. Poznaniu takiemu towarzyszyć musi zdobywanie trwałej i narastającej, a przede wszystkim operatywnej wiedzy z zakresu teorii literatury, obejmującej podstawowe kategorie estetyczne (patos, ironia, groteska, komizm, tragizm itp.), a także zagadnienia wersyfikacji, kompozycji, wybrane elementy ontologii dzieła literackiego i sprawy jego poznawania na tle różnych form przekazu.

C. Równie okazjonalnie należy traktować elementy wiedzy historycznoliterackiej dotyczącej prądów, kierunków w literaturze, ich uwarunkowań społecznych, politycznych, a także biograficznych.

---

[7] B. Chrząstowska, S. Wysłouch, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*. Warszawa 1974, s. 16—17.

Wychowanie dla literatury wymaga satysfakcjonowania zainteresowań ucznia oraz umiejętności wyjścia od jego poziomu odbioru dzieła i pokonywania wraz z nim kolejnych barier percepcyjnych. Oznacza to przyjęcie teoretycznoliterackiego punktu widzenia za jednolitą i konieczną podstawę kontaktu z szeregiem czytanych w szkole dzieł dawnych i współczesnych. Jednakże wyrwawszy się z poddaństwa wobec historii literatury, łatwo popaść w gorszą niewolę formalistycznych klasyfikacji poetyki opisowej. Toteż wobec wielu postulatów podporządkowania pracy nad literaturą poetyce — trzeba jasno powiedzieć, że nie może być powrotu do XIX-wiecznych „wzorów poezji i prozy". Istnieje natomiast możliwość takiego uporządkowania, a nawet przekształcenia kategorii poetyki, by stworzyć z niej w szkole system wtajemniczeń w kolejne, coraz trudniejsze sfery wiedzy o dziele i jego funkcjonowaniu społecznym. Z punktu widzenia szkoły bardzo słuszne wydają się sugestie, by przeorganizować wiedzę teoretyczną o literaturze w tzw. poetykę odbioru [8]. Wymagałoby to rozwinięcia na szerszą skalę badań nad trudnościami odbioru tekstów przewidywanych do list szkolnej lektury. Na takim materiale empirycznym mogłaby się oprzeć zarówno głębsza refleksja naukowa, jak też dydaktyczna. Bliskie współczesnym rozważaniom nad literaturą ujęcie dzieł literackich jako pewnego rodzaju zadań dla czytelnika, uporządkowanie owych zadań w rosnącej skali trudności i powiązanie ich na tej podstawie w pewien system dałoby propozycjom list lektury szkolnej głęboko nowoczesną podstawę.

Poza wychowaniem przez literaturę i przygotowaniem do odbioru literatury trzecim wyraźnym wyznacznikiem i — zgodzimy się chyba wszyscy z tą tezą — niespornym zadaniem edukacji literackiej jest wprowadzenie ucznia w tradycję kulturalną, zapoznanie go z przemianami ideologii i obyczaju, światopoglądów i prądów artystycznych. Studiowanie literatury odległych epok z czternastolatkami w taki sposób jak do tej pory jest jednak niemożliwe. Trzeba raczej liczyć się z koniecznością czytania dzieł, przy czym z początku pojawią się one w pewnym wyizolowaniu, a w miarę dorastania młodzieży będą występować na coraz bogatszym tle obyczajowym, społecznym, kulturalnym i filozoficznym, co jest warunkiem ich prawidłowej, zobiektywizowanej interpretacji. Taki sposób zapoznawania z dziejami literatury nie da ani pełnego, ani też spójnego diachronicznie obrazu tradycji, ale zapewni w kolejnych nawrotach do pewnych osobowości pisarskich, zjawisk i problemów trwałe oraz pogłębiające się obcowanie z klasyką. Znajdzie zresztą właściwe dla siebie wzory postępowania w tych ujęciach naukowych, które próbują oglądać

---

[8] Zob. E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru"*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

strukturę dzieł artystycznych w świetle struktur wyższego rzędu lub odwrotnie, studiują epokę przez pryzmat kształtu dzieła.

Istotną rolę w integracji i systematyzacji wiedzy o historii literatury mógłby tu spełnić całościowy podręcznik historii literatury obowiązujący we wszystkich klasach, niezależnie od przeznaczonych dla każdej z nich wypisów i materiałów. Koncepcję taką zgłaszał kiedyś nestor polskich dydaktyków, Władysław Szyszkowski [9], i wypada dziś do niej powrócić w sytuacji, gdy mówimy o większej samodzielności ucznia. Podręcznika takiego oczywiście nie dałoby się czytać i przerabiać „metodą paznokciową". Musiałby służyć uczniowi okazjonalnie, zależnie od tematu i miejsca analizowanych w szkole lektur.

4

Poza refleksją nad celami nauczania literatury zarysowują się ważne problemy natury organizacyjnej. Z rozwiązań systemowych przyszłej szkoły wynika konieczność wyodrębnienia trzech kręgów wtajemniczeń w problematykę literacką:

a) zespołu wiadomości przeznaczonych dla wszystkich uczniów szkoły 10-letniej, bez względu na późniejsze zainteresowania, wybór zawodu i miejsce absolwentów w życiu;

b) bardziej spójnego zarysu rozwoju i przemian literatury — dla uczniów liceów o nachyleniu humanistycznym;

c) zespołu problemów humanistycznych i zagadnień funkcjonowania kultury we współczesnym świecie — dla uczniów liceów i szkół o nachyleniu zawodowym, matematyczno-fizycznym czy przyrodniczym.

Na tle tej organizacji zarysowuje się trudna kwestia różnych możliwych zasad porządkowania materiału lekturowego. Zgłoszone w toku dalszych rozważań dwie propozycje nie mają charakteru alternatywnego. Wybraliśmy je spośród wielu możliwych, by ukonkretnić nasze dotychczasowe rozważania i zarysować wstępnie możliwość wyjścia z sytuacji — przyznajmy — kłopotliwej.

Zdajemy sobie sprawę z faktu, że konieczna reforma procesu dydaktycznego pociągnie za sobą poważne perturbacje. Przyzwyczajenia i nawyki nauczycieli wytworzą cały szereg trudnych momentów, konfliktów i nieporozumień. Dlatego też jako względnie łagodną formę przejścia od układu ciągłego, opartego na historii literatury, zaproponować by można tematyczno-problemowe uporządkowanie lektur. W każ-

[9] W. Szyszkowski, *O podręcznikach historii literatury*. „Nowa Szkoła" 1969, nr 11, s. 21—26.

dej klasie inny byłby problem główny, materiał lektur uporządkowany zaś byłby historycznie — od dzieł dawnych do współczesnych. Układowi temu towarzyszyć musi, zgodnie z wcześniejszymi uwagami, stopniowanie trudności teoretycznoliterackich — od założeń elementarnych do bardziej skomplikowanych. Nie miejsce tutaj na prezentowanie całego programu w tak pomyślanym układzie. Nie jest to jednak zadanie niewykonalne. Przypominamy, że propozycja taka została już opracowana szczegółowo dla 4 klas licealnych w obecnie obowiązującym systemie organizacyjnym [10]. Dla ilustracji więc — tylko zmieniając nieco problemy porządkujące dobór lektur — prezentujemy układ materiału dla owych 4 ostatnich klas szkoły ogólnokształcącej:

Klasa VII: Obyczaje dawne i człowiek współczesny. Lektura: od fragmentów *Iliady*, poprzez wiersz Słoty, *Pieśń świętojańską o Sobótce* do — powiedzmy — wierszy Jerzego Harasymowicza i opowiadań Tadeusza Nowaka. Układowi temu towarzyszyć winna refleksja nad budową wiersza, nad związkami między folklorem a literaturą piękną, wyjaśnienie charakteru takich gatunków literackich, jak baśń, podanie, bajka, pieśń. Konieczne stanie się wprowadzenie pojęcia mitu i spotkanie z elementami mitologii antycznej czy słowiańskiej.

Klasa VIII: Społeczeństwo i jego odbicie w literaturze. Lektura: od *Satyry na leniwych chłopów* do — przykładowo — *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego. Temu układowi lektur towarzyszyć winna refleksja na temat sposobów odbijania się rzeczywistości społecznej w utworach literackich; wyjaśnienie pojęć takich, jak karykatura, groteska, weryzm. Z wiedzy o gatunkach literackich wypadnie wprowadzić tu opis struktury opowiadania, noweli, powieści itd.

Klasa IX: Literatura a historia. W haśle tym — zdajemy sobie sprawę z jego wad i nieścisłości — chodzi o wydobycie związków między przemianami literatury a dziejami narodu. Lektura: od *Pieśni o spustoszeniu Podola*, poprzez wielką literaturę romantyczną, do wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i prozy Tadeusza Borowskiego.

Z teorii literatury konieczne stanie się wprowadzenie pojęcia prądu literackiego, charakterystyki przemian w zakresie stylu, objaśnienie znaczenia aluzji literackiej, symbolu, paraboli itd.

Klasa X: Człowiek i jego obraz w literaturze. Hasło sugeruje wprowadzenie elementarnej wiedzy z zakresu filozofii człowieka i odbicia tych koncepcji w utworach literackich. Lektura: od *Legendy o św. Aleksym* do wierszy i prozy Tadeusza Różewicza, Tadeusza Nowaka czy Wisławy Szymborskiej.

---

[10] S. B u r k o t, *O nową koncepcję programu nauczania w szkole średniej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie" z. 44 (1972).

Z teorii literatury problemy związane z wieloznacznością tekstu literackiego, budową wypowiedzi poetyckiej i prozatorskiej, kompozycją całości itd.

Na zarysowanej tu podstawie teoretyczno- i historycznoliterackiej, na przeczytanym zespole lektur można budować odmiennie modelowane programy liceów humanistycznych i szkół innego typu. W liceach o nachyleniu humanistycznym nacisk można by położyć na pogłębienie wiedzy o procesie rozwoju literatury, o związkach jej z dziejami szerzej pojętej kultury narodowej, a także na funkcjonowanie takich form przekazu, jak teatr, telewizja, film czy radio. Z teorii literatury na tym poziomie można by wprowadzić pogłębioną refleksję na temat rozwoju gatunków i rodzajów literackich.

Dla szkół o nachyleniu zawodowym oraz dla liceów matematyczno-fizycznych czy przyrodniczych można by w programie eksponować sprawy związane z funkcjonowaniem kultury współczesnej, jej rolą w życiu człowieka.

Nie dyskutujemy tutaj szczegółów. Chodzi nam tylko o przedstawienie pewnej możliwości uporządkowania materiału dydaktycznego. Zdajemy sobie sprawę z wad przedstawionej tutaj propozycji: przede wszystkim grozić może ona pewną monotonią. Kto przeszedł jednak przez szkolny kurs historii literatury, ten wie dobrze, że plan historycznoliteracki nie zabezpieczał przed tą ewentualnością. Wydaje się również, że układ problemowo-tematyczny, kładąc nacisk na treść, temat właśnie, może prowadzić do niebezpiecznych jednostronności w analizie. Przed niebezpieczeństwem tym ostrzegać winny zarówno instrukcje programowe, jak i konieczne przewodniki metodyczne dla nauczycieli.

Można również zaproponować ostrożniejszy nieco i już choćby w szkole francuskiej sprawdzony porządek koncentryczny lektury. Skupia on uwagę na wybranych sylwetkach pisarskich i związanych z nimi ośrodkach problemowych i zakłada stopniowe, w poszerzających się z klasy na klasę kręgach obserwacji, rozbudowywanie i utrwalanie wiedzy. Twórczość Kochanowskiego, dla przykładu, odsłoni się uczniowi najpierw przez wybrane jego fraszki, opracowane na tle obyczajowości i życia renesansowej Polski. Potem może przyjść kolej na refleksyjny i obywatelski humanizm pieśni, a z okazji lektury *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* — na nieco szerszą panoramę różnych sposobów ujęcia motywu pracy na roli w staropolskiej literaturze. W następnym roku problematyka humanizmu mogłaby zyskać dodatkowe rozwinięcia: z jednej strony przez lekturę trudnych *Trenów*, a z drugiej — przez sięgnięcie dla kontrastu po barokową lirykę Sępa, Potockiego i Morsztyna. W końcowej wreszcie klasie można by — wraz z dziełami dramatycznymi Sofoklesa i Szekspira — czytać *Odprawę*.

Przy takim rozwiązaniu wiedza o dziejach literatury pozostaje nadal jednym z decydujących wyznaczników doboru materiału, zasadniczo zmienia się tylko metoda jej gromadzenia: w kolejnych dawkach respektujących możliwości percepcyjne uczniów, w ścisłym związku z czytanymi dziełami, w oparciu o rozrastający się kontekst innych utworów, obyczajów, stylów i prądów kulturalnych. Ale też — nie da się tego ukryć — z upośledzeniem możliwości ogarnięcia rozwoju zjawisk w spojrzeniu syntetyzującym.

Tracąc na perspektywie, możemy w tym wypadku uzyskać jednak większe zbliżenie do zjawisk literackich i do procesów ich odbioru. O miejscu bowiem utworu w zestawie dzieł czytanych w określonej klasie powinny tutaj decydować nie tylko względy historycznoliterackie, wychowawcze i psychologiczne, ale również głębiej ukryty ład wtajemniczeń w problemy teorii literatury. To powoduje zresztą, że w konstrukcji układ koncentryczny jest trudniejszy aniżeli prosty porządek chronologicznego następstwa lektur i wymaga głębszego przygotowania naukowych podstaw, spojrzenia na tradycję literacką z punktu widzenia współczesnych sposóbów nawiązywania z nią kontaktu.

5

Z referowanymi tutaj kwestiami wiąże się problem dotarcia do ucznia z wystarczającą ilością koniecznych i odpowiednio przygotowanych tekstów literackich. Jeżeli bowiem analiza utworów ma być konsekwentnie przeprowadzona, to każdy uczeń nie tylko musi bez trudu dotrzeć do potrzebnej lektury, lecz powinien nią po prostu dysponować podczas zajęć w szkole.

Obserwacja ruchu wydawniczego w ostatnim 30-leciu, zorientowanego na potrzeby szkoły, prowadzi do wniosków dość melancholijnych. Trudno się bowiem dopatrzyć w tym zakresie jakiegoś celowego, stale rozwijanego i doskonalonego programu. Pojedyncze inicjatywy, owszem, były nieraz nawet dość interesujące. Dawał się jednak wyraźnie zauważyć brak organu sterującego całością, zabezpieczającego koordynację poczynań i współdziałanie pomiędzy poszczególnymi oficynami. Przypomnijmy, że w okresie międzywojennym istniało kilka wydawnictw obliczonych na potrzeby ucznia i szkoły. Edycje te, jak nade wszystko „Biblioteka Narodowa" i „Wielka Biblioteka", miały określony profil i ustalony zakres odbiorców.

W początkowych latach po drugiej wojnie światowej dawał się odczuć ogromny brak lektur. Zapotrzebowanie w tym zakresie starały się wypełnić wydawnictwa M. Kota, znane jako „Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy" pod redakcją Stanisława Pigonia, oraz „Książki i Wiedzy", przy

czym jej seria szkolna, pn. „Biblioteka Pisarzy Polskich i Obcych”, objęła niespełna 70 pozycji i z chwilą likwidacji działu literatury pięknej w tym wydawnictwie w 1952 r. przestała istnieć. Żywot starannie publikowanych książek Wydawnictwa M. Kota był również krótki. Powstawały więc nowe serie. Obok reaktywowanej „Biblioteki Narodowej”, która po wojnie została zorientowana głównie na studenta, powołano w Wydawnictwie Ossolineum „Naszą Bibliotekę”, publikującą teksty literackie na użytek szkoły, opatrzone lapidarnymi objaśnieniami i dość obszernymi wstępami. Inicjatywy wydawnicze w tej dziedzinie podjęły również inne oficyny, a mianowicie „Czytelnik” i Państwowy Instytut Wydawniczy. Ten ostatni przystępując do publikowania „Biblioteki Szkolnej” założył sobie zaopatrywać teksty literackie we wstęp, przypisy, a nade wszystko w materiały (oceny krytyczne, fragmenty pamiętników, informacje tyczące genezy itp.), które powinny pobudzać do refleksji, do samodzielnego myślenia.

Mimo jednakowego adresu czytelniczego publikowane w tych seriach książki wyraźnie różniły się nie tylko szatą zewnętrzną, ale także koncepcją edytorską, typem komentarza itp. Toteż słusznie zwracano na początku lat sześćdziesiątych uwagę, że przy istnieniu wielu placówek produkujących lektury szkolne nie można mówić o jednakowej koncepcji wydawniczej, że nie obejdzie się bez sporów kompetencyjnych i dublowania inicjatyw. Dopiero ostatnie próby skoordynowania masowych wydań klasyki polskiej i obcej oraz publikacje z serii „Biblioteka Literatury XXX-lecia” wskazują, że również w zakresie przygotowania tekstów literackich na potrzeby szkoły może nastąpić przełom. Nie myślimy tu wszakże o jednym organizmie, o wydawnictwie przygotowującym książki wyłącznie na użytek szkoły, jak np. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, które takich zadań nie będą w stanie wypełnić, lecz o centralnym sterowaniu całością tych procesów (jak w przypadku wspomnianych wydań klasyki i „Biblioteki Literatury XXX-lecia”). Lektury szkolne powinny przygotowywać wydawnictwa wyspecjalizowane, gwarantujące wysoki poziom edycji zarówno pod względem merytorycznym jak i technicznym.

Zabezpieczenie instytucjonalne to dopiero pierwszy aspekt referowanego problemu. Wiąże się z tym koncepcja edytorska wydawnictw dla ucznia. Naszym zdaniem nie powinny one odbiegać od publikacji innego typu. Jesteśmy przeciwni zaopatrywaniu tekstów w obszerne wstępy i nadmiernie rozbudowane objaśnienia. Sądzimy bowiem, że uczeń powinien przede wszystkim zetknąć się z tekstem literackim. A więc: jeżeli przypisy — to wyłącznie w kwestiach niezwykle trudnych do samodzielnej interpretacji dla współczesnego czytelnika. Zamiast wstępu proponujemy raczej dyskretne posłowie, ewentualnie — praktykowany

w Państwowym Instytucie Wydawniczym wybór materiałów. Przy czym również posłowia i materiały nie powinny utrudniać samodzielnej analizy, lecz raczej sytuować dzieło w procesie historycznoliterackim, w kontekście kulturowym, zamiast dokonywać szczegółowej interpretacji tekstu. Nie można bowiem zapominać, że do dyspozycji szkoły stoją także liczne już encyklopedie, słowniki i coraz więcej interesujących materiałów krytyczno- i historycznoliterackich. Nie trzeba również udawać, że tych materiałów nie ma, i usiłować za wszelką cenę przy publikacji np. *Balladyny* wszystko powiedzieć o romantyzmie, Słowackim, jego twórczości i wartościach tego utworu.

Istotna wydaje się również szata edytorska lektury szkolnej. Ważne jest, by książki te były drukowane schludnie, na dobrym papierze, by legitymowały się dyskretną a celową ilustracją itp. Kiedy w czasie pracy nad niniejszym referatem braliśmy do ręki niektóre książki opublikowane na potrzeby szkoły, odnosiliśmy wrażenie, że wydawcom zależało w przeszłości na tym, by ucznia zniechęcić do lektury (szare, monotonne okładki, lichy papier itp.).

Osobna sprawa to opracowania krytyczno- i historycznoliterackie, jakimi może posługiwać się polonista w szkole. Otóż podobnie jak w przypadku tekstów literackich sądzimy, że w zasadzie każda praca naukowa z zakresu humanistyki może służyć pomocą w szkole. Do nauczyciela należy ich wybór i odpowiednie przygotowanie odbioru w zależności od możliwości percepcyjnych młodzieży. Świadomi jednak jesteśmy faktu, że niezależnie od publikacji prac przeznaczonych dla innych adresatów konieczne są również specjalnie dla nauczyciela i ucznia przeznaczone publikacje popularnonaukowe, przedstawiające w przystępnej formie osiągnięcia współczesnej humanistyki.

I tu dochodzimy do problemu niezwykle trudnego. Utarło się bowiem w pewnych kręgach popularyzatorów wiedzy o literaturze przekonanie, że poziom intelektualny ucznia i nauczyciela nie jest zbyt wysoki, że należy zatem przygotowywać dla nich swego rodzaju „papkę" popularyzacyjną. Szarzyzną intelektualną wieje z niektórych zorientowanych na szkolnego polonistę czasopism dydaktycznych, takich jak wydawane w poszczególnych okręgach zeszyty „Biuletynów" czy nawet niektóre numery „Polonistyki". Do rzadkości należy np. na łamach tej ostatniej krytyczna ocena publikacji, stosuje się tutaj zazwyczaj jeden typ recenzji, zakończonych stwierdzeniem, że omawiana książka stanowi niezwykle cenną pomoc dla nauczyciela-polonisty. W wielu zaś artykułach nie dba się o dokumentację sądów i o rzetelne ustosunkowanie się do stanu badań w omawianym przedmiocie, co powoduje, że rozważania na tematy dydaktyki nie posuwają się naprzód. Nie spotykamy w „Polonistyce" nazwisk takich krytyków i historyków literatury, jak Kazimierz Wyka,

Jan Błoński, Jerzy i Maria Kwiatkowscy, nie mówiąc już o wywodzących się przecie z warszawskiego środowiska teoretykach literatury z Instytutu Badań Literackich. Oczywistą jest rzeczą, że ambitniejszy nauczyciel sięgnie do ich prac niezależnie od przeznaczonego dlań czasopisma — dlaczego jednak nie przybliżyć tych autorów polonistom, którzy z takich możliwości nie zawsze skorzystają?

Inicjatyw zmierzających do popularyzacji wiedzy o literaturze jest sporo. Nie sposób tutaj nawet wymienić wszystkich ważniejszych tytułów czy serii. Dość wspomnieć o „Bibliotece Analiz Literackich", „Bibliotece »Polonistyki«", serii „Profile" Wydawnictwa „Wiedza Powszechna", „Portretach Współczesnych Pisarzy Polskich" PIW czy o przedsięwzięciach podejmowanych przez czasopisma kulturalno-społeczne i literackie, jak rubryka *Lektury i problemy* w „Tygodniku Kulturalnym", *Kanon lektury* w „Tygodniku Powszechnym", *Czytane w szkole* w „Literaturze", lub różne inicjatywy „Życia Literackiego". Ukazało się też parę cennych publikacji zbiorowych, do których zaliczyć pragniemy nie wykorzystywane w szkole kolejne tomy „Obrazu Literatury Polskiej", książkę *Czytamy utwory współczesne* opracowaną przez Teresę Kostkiewiczową, Janusza Sławińskiego i Aleksandrę Okopień-Sławińską, interpretacje poezji (*Liryka polska* pod redakcją Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego oraz Janusza Maciejewskiego *Czytamy wiersze*).

Przerwijmy mnożenie przykładów. Już przytoczone bowiem wyraźnie wskazują, że nauczyciel nie obraca się obecnie w próżni historyczno- czy teoretycznoliterackiej, wręcz przeciwnie, że może już sam wybierać, dokonywać selekcji. Czy jednak da się powiedzieć, że jest to stan dobry? Obok wymienionych przykładów nadal w masowych nakładach wychodzą *Pisarze polscy* Anny Milskiej, książka — jak się okazuje — oddająca swe usługi nie tylko maturzystom, lecz również studentom uniwersyteckiej polonistyki. Niektóre zaś pozycje wspomnianej „Biblioteki Analiz Literackich" opracowywane są nazbyt infantylnie, nadmiernie eksponuje się w nich pozytywistycznie pojęte kwestie genezy, znacznie zaś mniej eksponuje problemy struktury artystycznej dzieł. Pokutują w nich niezręczne nieraz pytania, mające rzekomo pobudzać do samodzielnej refleksji. Sądzimy także, iż sformułowane w r. 1967 w „Polonistyce" (nr 1) zdanie: „»Biblioteka Analiz Literackich« przyjęła na siebie poważną część obowiązków wchodzących w zakres krytyki literackiej" — jest nieporozumieniem. Nie negując roli tego typu wydawnictwa, sądzimy wszakże, iż należy w nim wyraźnie „podnieść poprzeczkę" dla autorów i czytelników. Zaproponowaną dotąd wysokość bowiem dawno ci ostatni pokonują bez większego trudu. Można by również to i owo udoskonalić w niezwykle potrzebnej „Bibliotece »Polonistyki«", gdyż obok książek rzetelnie opracowanych, np. o Sienkiewiczu, Kraszewskim, pojawiają się

czasem tomy, gdzie zaproponowany wstęp znacznie odbiega (niestety, *in minus*) od zgromadzonych w nich materiałów.

Tak więc opowiadając się za popularyzacją wiedzy o literaturze na potrzeby szkoły, jesteśmy przeciwko popularyzacji, którą można by nazwać lekturą dla nauczycieli czy uczniów — w takim rozumieniu, jak się to kiedyś mówiło o literaturze dla ludu. Z tego, że nauczyciele często zgłaszają zastrzeżenia wobec niezrozumiałości prac naukowych i snobistycznego ich profesjonalizmu, niekoniecznie trzeba wyprowadzać negatywne wnioski o środowisku nauczycielskim. Przy wszelkiej działalności tego typu nie można także zacierać postawy metodologicznej, zaplecza filozoficzno-światopoglądowego autorów opracowań, nie można zacierać hierarchii wartości ideowych i estetycznych w imię płasko pojętego dydaktyzmu.

Pozostaje jeszcze — nieodległy od omawianych tu spraw — problem podręcznika, wypływający w każdej niemal dyskusji nauczycielskiej. Zarzuty dotyczą przede wszystkim zlekceważenia przez autorów zasady samodzielności pracy umysłowej ucznia. Praktyki zestawiania tekstów poetyckich z gotowymi analizami, a czasem streszczeniami wierszy wypaczają sens lekcji i chyba słusznie oceniane są przez nauczycieli jako smutne świadectwo braku zaufania do ich umiejętności i wiedzy. Z powszechności takiej reakcji trzeba będzie wysnuć wnioski wykraczające poza sam problem podręcznika, a dotyczące całego stylu popularyzacji wiedzy o literaturze na terenie szkoły.

6

Zmierzając do zamknięcia wywodu pragniemy zwrócić uwagę na to, że 10-letnia szkoła ogólnokształcąca będzie podlegać wszystkim dobrodziejstwom i ograniczeniom epitetu „powszechna". Kończyć ją będzie młodzież 16- lub 17-letnia, a więc nie starsza niż obecni uczniowie II klasy licealnej. Sytuacja ta wyznacza granice zastosowania wiedzy o literaturze na użytek szkoły.

Jeśli trudno będzie marzyć o czytaniu i zrozumieniu na tym poziomie szeregu dzieł ważnych, lecz o wysokim stopniu trudności, to tym bardziej nie można mieć pretensji, że szkoła nie potrafi zasymilować ani wielu nowych (mnożących się zresztą nieraz najzupełniej zbędnie) terminów teoretycznych, ani też metodologii wymagającej bardziej rozległej wiedzy o kulturze. Sądzimy jednakże, iż cały system edukacyjny — a rozumieć przez to należy szkołę wraz z jej zapleczem naukowym i organizacyjnym oraz inne źródła upowszechniania wiedzy literackiej, np. radio i telewizję — nie powinien pozostać obojętny na współczesne zdobycze metodologiczne. Problemem głównym staje się adaptacja owych osiągnięć

w nowych strukturach programów nauczania, w kształcie wydań tekstów literackich na potrzeby szkoły, podręczników i pomocy szkolnych oraz w kształceniu nauczycieli.

Przypominając *Studia nad czasem ludzkim* G. Pouleta, *Socjologię powieści* L. Goldmana i analizy G. Bachelarda — tak pisał parę lat temu do nauczycieli francuski kwartalnik dydaktyczny „Le Français Aujourd'hui":

> Dalecy jesteśmy od pretensji odkrywania kolegom dzieł, które znają od dawna [...]. Sugerujemy im tylko przeczytanie ich od nowa, już nie dla osobistego wzbogacenia się, ale ze ścisłym celem wysnucia z nich dla swoich uczniów nowych sposobów docierania do tekstu i przenikania go. Te metody, które apelują do wyobraźni oraz intuicji czytelnika szeroko, lecz na podstawach o charakterze naukowym, wydają się szczęśliwie łączyć twórczość i analizę; trudniejsze w zastosowaniu od tradycyjnej eksplikacji tekstów, są też mniej podatne na sklerozę. Odpowiadają one często wyrażanemu przez naszych uczniów pragnieniu angażowania się bardziej osobiście, bardziej głęboko w swe lektury, pracy z całością dzieła, a nie tylko z fragmentami [11].

Uczeń nie musi znać pojęcia archetypu ani uświadamiać sobie założeń metodologicznych badań kontekstualnych, ale w podręcznikach i materiałach pomocniczych powinien otrzymać informacje, teksty pomocnicze i wskazówki, które prowadziłyby go do zgodnego z owymi założeniami oglądu dzieła literackiego. Zdobycze kierunków mitograficzno-archetypicznych mogłyby się odbić w większym zainteresowaniu szkoły materiałami folklorystycznymi i etnograficznymi czy mitologicznymi jako bardzo potrzebnym typem komentarza do czytanych tekstów.

Udoskonalone dzięki strukturalizmowi narzędzia opisu wewnętrznych związków między różnymi elementami tekstu należałoby przy redagowaniu wymagań programu nauczania uwzględnić w taki sposób, by zobowiązywały one do koniecznego poświęcania większej uwagi problematyce gęstości, skondensowania i semantycznej nośności języka wypowiedzi artystycznej. Wspomniana już książka Chrząstowskiej i Wysłouch chyba trafnie przekłada współczesne założenia metodologiczne analizy dzieła na język praktyki szkolnej.

O przydatności badań zorientowanych na socjologię odbioru dzieła literackiego mówiliśmy już wcześniej. Bez wątpienia otwierają one szansę bardziej ekonomicznej i skutecznej edukacji literackiej, tzn. eliminowania złudnych przeświadczeń o możliwościach i zakresie oddziaływania utworów, a także odsłonięcia poziomów odbioru, do których rozsądna dydaktyka musi nawiązywać. Przed badaniami na tym polu otwiera się szansa ogromnej użyteczności i wydaje nam się, że od etapu ostrzenia narzędzi czas już przejść do rozległych i uporządkowanych celowo badań empirycznych.

[11] „Le Français Aujourd'hui" z. 4 (styczeń 1969), s. 11—12.

w nowych strukturach programów nauczania, w kształcie wydań tekstów literackich na potrzeby szkoły, podręczników i pomocy szkolnych oraz w kształceniu nauczycieli.

Przypominając Studia nad czasem ludzkim G. Pouleta, Socjologię powieści L. Goldmana i analizy G. Bachelarda — tak pisał parę lat temu do nauczycieli francuski kwartalnik dydaktyczny „Le Français Aujourd'hui":

> Dalecy jesteśmy od pretensji odkrywania kolegom dzieł, które znają od dawna [...]. Sugerujemy im tylko przeczytanie ich od nowa, już nie dla osobistego wzbogacenia się, ale ze ścisłym celem wyciągnięcia z nich dla swoich uczniów nowych sposobów dochodzenia do tekstu i przeniknięcia go. Te metody, które apelują do wyobraźni oraz intuicji, zagnieżdżonych szeroko na podstawach u dzieci, które [illegible], wydały się szczególnie korzystne dla nich; trudniejsze w zastosowaniu od tradycyjnej analizy tekstów, są one mniej podatne na sklerozę. Odpowiadają one zatem wyrażanemu przez naszych uczniów pragnieniu angażowania się całą osobą, bardziej głęboko w akt lektury, prawy z całością dzieła, a nie tylko z fragmentami.[1]

Uczeń nie musi znać pojęcia archetypu ani uświadamiać sobie założeń metodologicznych badań kontekstualnych, ale w podręcznikach i materiałach pomocniczych powinien otrzymać informacje, teksty pomocnicze i wskazówki, które prowadziłyby go do zgodnego z owymi założeniami oglądu dzieła literackiego. Zdobycze kierunków mitograficzno-archetypicznych mogłyby się odbić w większym zainteresowaniu szkoły materiałami folklorystycznymi i etnograficznymi czy mitologicznymi jako bardzo potrzebnym typem komentarza do czytanych tekstów.

Udoskonalone dzięki strukturalizmowi narzędzia opisu wewnętrznych związków między różnymi elementami tekstu należałoby przy redagowaniu wymagań programu nauczania uwzględnić w taki sposób, by zobowiązywały one do koniecznego poświęcania większej uwagi problematyce gęstości, skondensowania i semantycznej nośności języka wypowiedzi artystycznej. Wspominana już książka Chrząstowskiej i Wysłoucha chyba trafnie przekłada współczesne założenia metodologiczne analizy dzieła na język praktyki szkolnej.

O przydatności badań zorientowanych na socjologię odbioru dzieła literackiego mówiliśmy już wcześniej. Bez wątpienia otwierają one szanse bardziej ekonomicznej i skutecznej edukacji literackiej, tzn. eliminowania złudnych przeświadczeń o możliwościach i zakresie oddziaływania utworów, a także odsłonięcia poziomów odbioru, do których rozsądna dydaktyka musi nawiązywać. Przed badaniami na tym polu otwiera się szansa ogromnej użyteczności i wydaje mi się, że od etapu ostrzenia narzędzi czas już przejść do rozległych i uporządkowanych całości badań empirycznych.

[1] „Le Français Aujourd'hui", 4 (styczeń 1969), s. 11–13.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

TERESA MICHAŁOWSKA

GATUNEK STAROPOLSKI — OBIEKT I NARZĘDZIE POZNANIA HISTORYCZNOLITERACKIEGO

1. W staropolskiej terminologii literackiej rezerwowano dla gatunku poetyckiego łacińską nazwę „*species*" [1]. Nazwa ta przeniknęła do poetyki krajowej wraz z europejską teorią genologiczną, przyswajaną początkowo za pośrednictwem encyklopedii wiedzy (np. Izydora z Sewilli, w. VI—VII; Vincentiusa Burgundiusa, w. XIII) oraz poetrii średniowiecznych (np. Jana z Garlandii, w. XIII), zaś od połowy w. XVI — poprzez gramatyki późnoantyczne (zwłaszcza Diomedesa, IV w. n. e.) i humanistyczne (np. Jana Hontera, 1530). Ostatecznie ugruntowała się w XVII w. pod wpływem łacińskich *artes poeticae* włoskiej, niemieckiej i francuskiej proweniencji (np. J. C. Scaligera *Poetices libri septem*, 1561; J. Pontanusa, w istocie Spanmüllera *Poetices libri tres*, 1594; lub J. Juvenciusa *Institutiones poeticae*, 1691).

Termin „*species*" mógł być ówcześnie eksplikowany wielorako. Funkcjonował np. na gruncie gramatyki, oznaczając tam kategorię podrzędną w stosunku do rodzaju, zwanego „*genus*". „*Species*" była synonimem „formy" i służyła wyodrębnianiu odmian strukturalnych rzeczownika, czasownika lub imiesłowu. W obrębie retoryki pojawiała się w związku z teorią tzw. argumentów. Przy dowodzeniu rzeczy wątpliwych należało od opisu faktu jednostkowego przechodzić do ujmowania przedstawionego obiektu lub zdarzenia w jego ogólności gatunkowej lub rodzajowej. Na uwagę zasługuje ponadto eksplikacja estetyczna terminu, ukształtowana w łonie średniowiecznej teorii piękna. „*Species*" służyła św. Augustynowi zarówno do oznaczania „piękna", jak „formy": zewnętrznego kształtu rzeczy. Boecjusz używał jej dwojako, odnosząc z jednej strony do „piękna formy", wynikającego z harmonijnego zestrojenia elementów, z drugiej

---

[1] Problematykę zasygnalizowaną w początkowym fragmencie niniejszego artykułu (s. 99—102) zanalizowałam i udokumentowałam obszerniej w książce *Staropolska teoria genologiczna* (Wrocław 1974); na temat nazwy oraz pojęcia *species* zob. zwłaszcza s. 60—63, 71—72, 152—156.

zaś — do „pięknego wyglądu" przedmiotu, w sensie czysto zmysłowym. Ten ostatni wariant podchwycił Izydor z Sewilli, interpretując „*species*" jako wizualne, zjawiskowe piękno rzeczy. Hugon od św. Wiktora sprecyzował to jeszcze ściślej, jako „*forma visibilis, quae continet duo: figuras et colores*". Scholastyka dojrzałego średniowiecza dokonała przesycenia pojęcia pierwiastkiem duchowym i metafizycznym. „*Species*" miała być już nie tylko zewnętrzną własnością przedmiotu, ale też jego najgłębszą treścią wewnętrzną; miała stanowić wizualną oznakę piękna duchowego, łączącego się z dobrem i posiadającego Boską genezę [2].

Jednakże podstawowe znaczenie dla teoretycznoliterackiej eksplikacji „*species*" miała konotacja nazwy ukonstytuowana na gruncie logiki. Nie była ona zresztą jednolita. Różne sposoby filozoficznej interpretacji gatunku wynikały bezpośrednio z odmienności postaw ogólnych w sporze o uniwersalia. W polskiej logice XVI—XVII w. dominowało stanowisko umiarkowanie realistyczne, przyjmowane zarówno w nurcie filozofii neoarystotelesowskiej, jak też dopuszczane niekiedy przez przedstawicieli neostoicyzmu, wspierającego się zasadniczo na koncepcji nominalistycznej. Nazwa „*species*" pełniła tu rolę znaku słownego ogólności klasy przedmiotów jednostkowych (zwanych „*individua*"), niższej od ogólności rodzajowej („*genus*") i podporządkowanej tej ostatniej ontologicznie oraz logicznie. Ogólność ta była rozumiana jako idea istniejąca obiektywnie w każdym elemencie klasy. W odróżnieniu od „rodzaju" jako ogólności najwyższej, gwarantującej wspólnotę wielu klas przedmiotów indywidualnych, „*species*" miała być wspólnotą cech szczególnych, właściwych pojedynczym klasom, umożliwiającą wyodrębnienie i zróżnicowanie owych klas w polu wspólnoty rodzajowej. Konstytuowano hierarchiczną drabinę bytów, której szczebel najniższy tworzyły przedmioty indywidualne, średni — gatunki, najwyższy zaś — rodzaje. *Genus* dzieliło się na *species* jak całość na części (*totum* — *partes*) [3].

---

[2] Zob. E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale.* T. 1. Brugge 1946, s. 81; t. 2, s. 245—247; t. 3, s. 101—109; według tegoż źródła (t. 2, s. 247) cyt. z dzieła Hugona od św. Wiktora („widzialna forma obejmująca dwa aspekty: kształty i barwy"). — W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki.* T. 2. Wrocław—Kraków 1960, s. 60—61, 95—96, 102, 245—250.

[3] Rozważania na ten temat zob. zwłaszcza w dziełach: J. Górski, *Commentariorum artis dialecticae libri decem.* Lipsiae 1563, s. 52—68. — A. Burski, *Dialectica Ciceronis [...].* Samoscii 1604, s. 164—169. — S. Petrycy z Pilzna, *Przydatki do „Etyki" Arystotelesowej.* W: *Pisma wybrane.* Opracował W. Wąsik. T. 1. Warszawa 1956, s. 575—580. — M. Śmiglecki, *Logica.* T. 1. Ingolstadii 1618, s. 345—370, 386—390 i in. — T. Młodzianowski, *Praelectiones metaphysicae et logicae.* Gedanii 1671, s. 113—132. Z opracowań ogólnych: W. Wąsik, *Historia filozofii polskiej.* Warszawa 1958, s. 113—164 i in.

Poetyka staropolska [4] oparła się w zasadzie na logicznej eksplikacji *species* w duchu umiarkowanie realistycznym. Jednakże zarówno natura gatunku poetyckiego jak sposób jego usytuowania w obrębie triady: *individuum* — *species* — *genus*, były interpretowane nieco inaczej.

Funkcjonujący w teorii poezji termin *species* stanowił — zgodnie z sugestiami logiki — znak ogólności istniejącej obiektywnie w jednostkowych utworach poetyckich, pozwalającej uznać pewną liczbę owych utworów za klasę (w sensie dystrybutywnym). Wskazywał on zatem jednostkowy byt idealny (*forma communis* wszystkich utworów należących do klasy), pozwalający się wyabstrahować w procesie poznania. Nazwa danej klasy (termin gatunkowy, np. „tren", „epicedium", „epos", „elegia" itp.) odnosiła się zatem nie do samych utworów, a więc zbioru przedmiotów indywidualnych, ale do owego, wspólnego im wszystkim, bytu idealnego; posiadała zawsze jednostkowy desygnat. Omawiając przeto gatunek, np. „tren", miano na uwadze nie zbiór utworów, do którego wchodziły treny Jeremiasza czy Kochanowskiego i innych poetów, ale wspólnotę wymienionych oraz wielu nie wspomnianych tutaj utworów poetyckich.

Ów byt idealny, stanowiący *forma communis* utworów należących do danej klasy gatunkowej, teoretycy poezji uważali za zespół właściwości niezmiennych i ściśle skodyfikowanych. Teoria gatunku składała się w istocie z reguł działania poetyckiego, zmierzających do powiązania w ściśle określony sposób zbioru wyselekcjonowanych znaków poetyckich. Tak np. byt idealny, któremu dawano tradycyjnie nazwę „komedia", przedstawiał się jako wiązka norm nakazujących sytuowanie postaci „niskiej" modalnie, ukazanej w tonacji komicznej, w kontekście zdarzeń

---

[4] Przez „poetykę staropolską" rozumiem tu (i w dalszym ciągu) sformułowaną teorię poezji wyłożoną w dziełach teoretycznych powstałych lub tylko wydanych w Polsce od końca w. XV do połowy XVIII. Uwzględniam zwłaszcza następujące typy traktatów: *artes versificandi* (np. L. Corvinus, *Carminum structura*. Cracoviae 1496), funkcjonujące głównie na przełomie w. XV i XVI na fali tendencji humanistycznych, a także w ciągu następnych stuleci; *artes grammaticae*, obejmujące niekiedy również problematykę genologiczną (np. Albertus Basaeus Scebresinensis, *Observationum grammaticarum libri quinque [...]*. Cracoviae 1567); *artes poeticae* — właściwe traktaty teoretyczne o poezji, w XVI w. zazwyczaj drukowane (np. J. Villichius, *Commentaria in „Artem poeticam" Horatii*. Argentoratii 1539), od XVII w. zaś pozostające, z drobnymi tylko wyjątkami, w rękopisach (np. traktaty M. K. Sarbiewskiego lub liczne — służące za podręczniki szkolne w kolegiach zakonnych — *artes*, jak: *Pharetra Apollinis Sieniaviani* ⟨Bibl. Jagiellońska, rkps 5274⟩, tekst spisany w r. 1676 przez nie znanego skądinąd autora, Andrzeja Głowińskiego). Blok tych materiałów został opisany i wyeksploatowany pod kątem teorii genologicznej w książce *Staropolska teoria genologiczna*. Natomiast *artes rhetoricae* tego okresu zajmowały się zagadnieniami prozy, problematykę genologiczną ograniczając zasadniczo do powtarzania antycznego podziału *narratio*.

i działań „niskich" (pospolitych, codziennych), prowadzenie akcji od smutnego początku do wesołego zakończenia, itd. Podstawą warunkującą jednorodność poszczególnych elementów gatunku miała być estetyczna zasada „stosowności".

Odmiennie niż w logice kształtował się stosunek *species* do kategorii *genus*. Mimo licznych prób odniesienia do pojęć poetyckich imperatywnej tezy o ścisłej zależności gatunku od rodzaju („*Ea enim natura speciei est, ut semper certo generi subiiciatur [...]*" — pisał w swym traktacie filozoficznym J. Górski [5]) związek poszczególnych *species* poetyckich z kategoriami rodzajowymi był dla teoretyków staropolskich niestały i nadzwyczaj luźny. Wynikało to w dużej mierze ze zmienności pojęć rodzajowych. Fluktuacje tych ostatnich pociągały za sobą płynność zasad podporządkowywania gatunków rodzajom. Przerzucane niemal dowolnie z jednego zbioru do drugiego, *species* zachowywały daleko idącą autonomię: treść ich była w istocie niezależna od przyznawanego im miejsca w ogólnej hierarchii genologicznej.

2.1. Refleksją zostanie obecnie objęta teoria pojedynczego gatunku w poetyce staropolskiej. Na teorię tę składał się zbiór uporządkowanych rzeczowo i logicznie twierdzeń, dotyczących zarówno poszczególnych elementów struktury gatunkowej jak sposobów ich wiązania w całość. Twierdzenia te uzyskiwały wielokrotne werbalizacje w licznych *artes poeticae* oraz innych typach traktatów o poezji. Teoria każdego gatunku jest więc dokumentowana pokaźną liczbą jednostkowych zapisów teoretycznych.

Jednostkowy zapis teoretyczny składał się z następujących elementów: a) nazwy (i jej wariantów); b) charakterystyki; c) informacji o wybranych dziełach literackich tworzących tradycję danego gatunku.

N a z w y gatunków objętych sformułowaną teorią poezji posiadały brzmienie zapożyczone z łaciny (np. „*aequidicum*", „*concordans*", „*fabula*", „*silvae*") lub z języka greckiego (np. „*nenia*", „*parodia*", „*paraeneticon*"). W wielu wypadkach dochodziło do kontaminacji: przeważnie słowa pochodzenia greckiego zyskiwały końcówki łacińskie (np. „*panegyricum*", „*epithalamium*", „*elogium*"). Najczęściej w obrębie nazw gatunkowych pojawiały się obocznie słowa greckie oraz łacińskie lub zlatynizowane („*ode*"/„*oda*", „*hymnos*"/„*hymnus*", „*epicedion*"/„*epicedium*", „*echo*"/„*echicum*" itp.). Nazewnictwo gatunkowe nie było świadectwem aktywności słowotwórczej teoretyków staropolskich; wszystkie te formy

[5] G ó r s k i, *op. cit.*, s. 62 („Taka jest natura gatunku, że zawsze jest podporządkowany pewnemu rodzajowi [...]").

przejmowali oni z europejskich traktatów teoretycznych, stanowiących pierwowzory rodzimych *artes poeticae* [6].

Należy wszakże podkreślić usilnie, że równolegle na gruncie literatury polskiej XVI i XVII w. formowała się rodzima terminologia gatunkowa, oparta w dużej mierze na nazewnictwie grecko-łacińskim. Funkcjonowały więc takie nazwy, jak „tren", „epigramat", „pieśń", „raki" itp. W wielu wypadkach autorzy polskich utworów, nie ustalając ścisłych terminów genologicznych, umieszczali w tytułach swobodne odpowiedniki nazw greckich lub łacińskich, np. „pieśń zwycięska", „pieśń na narodzenie", „pieśń weselna", „wiersz na pochwałę poety", „na odjazd".

W obrębie teorii gatunkowej nazwa miała współoznaczać cechy, uznane za charakterystyczne dla danego gatunku. Wyposażona w swoje własne znaczenie (S_1) jako słowo języka, zyskiwała naddaną konotację (S_2), ustabilizowaną w tradycji poetyki, równą treści pojęcia gatunkowego. Stosunek znaczenia nazwy jako terminu języka do owej naddanej teoretycznie konotacji, czyli $S_1 : S_2$ może stać się probierzem typologii staropolskich nazw gatunkowych.

Pierwszą odmianę stanowiły nazwy, których $S_1 = S_2$; etymologia nazwy była w stanie zarazem objaśnić podstawową treść pojęcia gatunkowego. Nazwy tego typu zostały określone w genologii jako „imiona wymowne" [7]. W obrębie staropolskiej teorii gatunkowej mogły one funkcjonować jako znaki cech treściowych (np. „*eroticon*" — nazwa dla gatunku, którego wyróżnikiem było eksponowanie treści erotycznych; „*eucharisticon*" — nazwa gatunku o treści dziękczynnej) — lub też cech formalno-kompozycyjnych (np. „*cubus*", „*quadratum*" — oboczne nazwy gatunku, którego cechą wyróżniającą był geometryczny układ słów w wersie i między wersami; „*serpentinum*" — nazwa gatunku o „wężowatym" układzie powtarzających się słów i zwrotów).

Drugą odmianę stanowiły nazwy, których $S_1 \neq S_2$, ale związek nazwy z pojęciem gatunkowym był umotywowany genetycznie i historycznie. W tym wypadku nazwy mogły wskazywać dawniejsze właściwości gatunku w jego pierwotnej postaci (np. „*epigramma*" — wskazanie genetycznego związku gatunku z napisem). Nazwy takie mogły nadto odsyłać do imienia prawodawcy gatunku („*anacreonticum*", „*leoninum*"), do miejscowości lub kraju, z którymi wiązano pochodzenie gatunku („*ioni-*

---

[6] Za dokumentację rozważań na temat nazw genologicznych w poetyce staropolskiej mogą służyć materiały zebrane w *Słowniku pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce XVI — połowy XVIII w.* (w: *Staropolska teoria genologiczna*).

[7] Rozważania na temat nazw genologicznych zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3, cz. 5, A. Warszawa 1965, s. 338—360, zwłaszcza 340, 349.

cum", „*fescenninum"*) lub nawet do imienia bohatera utworu wzorcowego (np. „*margites"*).

Trzecią wreszcie odmianę stanowiły nazwy, których $S_1 \neq S_2$, przy czym ich związek z treścią pojęć gatunkowych mógł być umotywowany tylko zwyczajowo. Znaczenie (S_1) tych nazw nie pozostawało najczęściej w żadnym stosunku do oznaczonych nimi właściwości gatunków (np. „*emblema*" 'mozaika' — jako nazwa gatunku o skomplikowanej budowie; „*epicitharisma*" 'partia muzyczna po zakończeniu utworu' — jako nazwa dla gatunku na pochwałę poety).

Właściwy opis teoretyczny gatunku obejmował charakterystykę poszczególnych cech gatunkowych. Ów drugi element składowy jednostkowego zapisu teoretycznego winien być rozpatrzony z uwagi na stosunek do nazwy oraz z uwagi na stosunek do desygnatu nazwy.

Z uwagi na stosunek do nazwy gatunkowej charakterystyka ta stanowiła definicję analityczną, czyli objaśnienie konotacji nazwy (S_2) — była wykładem zespołu cech współoznaczanych przez daną nazwę w zastanym systemie pojęć teoretycznoliterackich. Zgodnie z założeniami logiki klasycznej żadna definicja analityczna nie może być równocześnie syntetyczna (tzn. projektować znaczenia nazwy). Jednakże uwydatnimy tu szczególną właściwość definicji gatunkowej, wynikającą, jak się wydaje, z jej charakteru normatywnego. Analiza zdań zapisów teoretycznych w dawnej poetyce wykazuje bowiem, iż są one w istocie zdaniami powinnościowymi, promulgacjami norm o schemacie „*S* powinno być *P*". Schemat ten jest wykrywalny nawet wówczas, gdy zdania teoretyczne przybierają formę zdań orzekających. Definicje gatunkowe nie tylko więc określały własności gatunków w oparciu o zastany stan rzeczy, ale jednocześnie, w pewnym sensie, projektowały znaczenie nazw gatunkowych w przyszłości [8].

Z uwagi na stosunek do desygnatu nazwy, czyli gatunku, charakterystyka ta pełniła rolę opisu cech swoistych. Opis ten, z powodu zasygnalizowanych wyżej właściwości zdań, posiadał dwojaką funkcję: konstatował stan dotychczasowy oraz projektował stan przyszły. Odbijając stan dotychczasowy, orzekał o cechach gatunku zarówno na podstawie przejmowanych elementów teorii wcześniej sformułowanej, jak w oparciu o empiryczne rozpoznanie reprezentantów gatunkowych w tradycji literackiej, zwłaszcza antycznej. Normatywizując owe właściwości — dążył

---

[8] Na temat normatywnego charakteru większości zdań teoretycznych o gatunkach w poetyce staropolskiej pisałam nieco obszerniej w artykule *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej* (w zbiorze: *Estetyka — poetyka — literatura*. Wrocław 1973); zob. też wersję zmienioną w: *Staropolska teoria genologiczna*, rozdz. *Normatywizm pojęć genologicznych* (tam też cytuję literaturę przedmiotu).

jednocześnie do przedłużenia trwania gatunku w niezmienionej postaci, modelował przyszłe dokonania poetyckie; stanowił próbę przerzucenia tradycji w przyszłość literatury.

W stosunku do systemu gatunkowego realizowanego rzeczywiście w praktyce literackiej danej epoki, opis ten nie zawsze był adekwatny: ogarniał przeważnie niewielką, wyselekcjonowaną liczbę cech, uznanych w tradycji teoretycznej za wyróżniające i „gatunkotwórcze". Charakterystyka gatunku dotyczyła przeważnie: a) właściwości przedmiotu poetyckiego (*res, materia*); b) właściwości metrycznych, niekiedy stylistyczno-językowych (*verba*) oraz kompozycyjnych. Opis sfery *res* w wypadku gatunków fabularnych odnosił się do typu bohatera, charakteru jego działań, ogólnej struktury fabuły (np. w wypadku tragedii fabuła musiała prowadzić od pozytywnej sytuacji wyjściowej do negatywnej sytuacji końcowej), dominującej tonacji estetycznej itd.; w wypadku gatunków niefabularnych obejmował zasadniczy temat utworu (np. wyrażenie uczuć miłosnych, pochwały dla mecenasa, wdzięczności za doznane dobrodziejstwo, smutku z powodu rozstania). Opis sfery *verba* dotyczył niekiedy poziomu stylowego wypowiedzi, najczęściej — tylko rodzaju metrum.

I n f o r m a c j a o d z i e ł a c h tworzących tradycję danego gatunku stanowiła trzeci element jednostkowego zapisu teoretycznego. Wskazywała ona wybrane utwory klasyczne, przeważnie łacińskie; nader rzadko obejmowała fakty twórczości nowożytnej, a już wyjątkowo — dokonania rodzime. Wymienianym utworom przypisywano rolę szczególną. Zakładając — zgodnie z postawą filozoficznego realizmu umiarkowanego — iż w każdym z nich „istnieje" gatunek (*species*, jako *forma communis* bytów jednostkowych), i to w postaci szczególnie wyrazistej i intensywnej, oczekiwano, iż będą one percypowane nie tylko w swej jednostkowości, ale przede wszystkim — w swej gatunkowości. Konkretny utwór poetycki miał w ten sposób spełniać rolę komunikatu informującego o kodzie: na pierwszy plan wysuwano jego funkcję metapoetycką. Za medium przekazu służyć miały użyte w utworze znaki poetyckie [9].

2.2. Konfrontacja wielu jednostkowych zapisów dotyczących danego

[9] Informacje o dziełach tworzących tradycję omawianego gatunku w literaturze antycznej były zarazem jawnymi lub ukrytymi nakazami odwzorowywania owych dzieł. Sarbiewski np. podawał jako regułę postulat formowania epopei zgodnie z modelem stworzonym przez Wergilego i Homera, komedii — według Terencjusza, tragedii — według Seneki, elegii — według Owidiusza, satyry — według Juwenalisa i Persjusza, sylw — według Stacjusza i Klaudiana, gatunków lirycznych, zwłaszcza pieśni — według Horacego i Pindara. Nakaz pisania utworów w danym gatunku zgodnie z określonym wzorem może być zrozumiany jako zalecenie: a) odczytania utworu wzorcowego w celu rozpoznania systemu gatunkowego; b) zastosowania owego systemu w nowo powstającym utworze. Utwór wzorcowy miał tu służyć za źródło wiedzy o kodzie, a nie tylko za podstawę literalnej imitacji „dzieło — dzieło".

gatunku pozwala rzucić światło nie tylko na teorię owego gatunku w aspekcie synchronicznym, ale i na diachronię pojęcia. Śledząc dzieje teorii gatunkowej konstatujemy jej strukturalną dwoistość: widzimy ją jako dialektyczną jedność „trwałego" i „zmiennego".

Elementy nawrotne, konstytuujące *sui generis* topikę pojęciową, posiadały najczęściej proweniencję antyczną i legitymowały się „długim trwaniem" w poetyce i retoryce europejskiej. Można by odtworzyć ich ciągłość w kulturze kręgu śródziemnomorskiego, prowadząc linie poprzez kolejne fazy historyczne, z których najbardziej znaczące w dziejach świadomości estetycznoliterackiej wydają się:

a) faza grecka — poetyka w obrębie wielkich systemów filozoficznych Platona i Arystotelesa; kodyfikacja podstawowych pojęć u Neoptolemosa z Parion;

b) faza rzymska — encyklopedyści, jak Varron, teoretycy poezji: Horacy, Filodemos z Gadary; retorzy, zwłaszcza Cicero i Kwintylian;

c) późnoantyczna gramatyka — Diomedes, Donatus, Victorinus, Charisius i inni;

d) encyklopedyści wczesnego średniowiecza: Kasjodor, Izydor z Sewilli; gramatycy tego okresu, jak Beda;

e) poetyka i stylistyka dojrzałego średniowiecza, zwłaszcza w. XII i XIII — Godfryd z Vinsauf, Mateusz z Vendôme, Jan z Garlandii;

f) gramatyka i wersyfikacja humanistyczna w. XV i początku XVI — Perotto, Melanchton, Billicanus, Linacer i inni;

g) renesansowe *artes poeticae*, z odróżnieniem nurtu horacjańsko-platońskiego — np. Vida, teoretycy francuskiej Plejady, oraz nurtu arystotelesowskiego, doniosłego zwłaszcza we Włoszech — Robortello, Scaliger, Minturno, Viperano i inni;

h) neoarystotelizm porenesansowy, uprawiany przez autorów jezuickich, jak Pontanus, Juvencius, Buchlerus, Masenius, Labée, Le Brun i inni.

Prowadząc linię przez te punkty jesteśmy w stanie wyznaczyć ciąg trwania poszczególnych toposów niezależnie od ich pojawiania się w staropolskiej poetyce; nie jest to wszakże równoznaczne ze wskazaniem genezy analogicznych „ciągów" staropolskich. Te ostatnie konstytuowały się najczęściej pod wpływem jednego lub nawet równocześnie paru z wymienionych ogniw i zaczynały samodzielnie funkcjonować w staropolskiej teorii gatunkowej jako jej nawrotne i „długotrwałe" składniki. Do toposów takich można zaliczyć np. przeciwstawienie komedii i tragedii z punktu widzenia kierunku rozwoju fabuły: komedia miała zaczynać się w smutku, a kończyć się w radości; tragedia — odwrotnie. Topos ten trwał w staropolskiej poetyce przedrenesansowej dzięki inspiracjom europejskich źródeł średniowiecznych, zaś od połowy w. XVI — m. in. pod

wpływem gramatyki późnoantycznej, zwłaszcza formuł Donatusa i Diomedesa [10].

Obok elementów nawrotnych i powtarzalnych obserwujemy w diachronii pojęć gatunkowych składniki zmienne, funkcjonujące czasowo, pod wyraźnym naporem koniunktur kulturowych. Dotyczy to np. interpretacji typu herosa jako bohatera epopei. W fazie teorii przedrenesansowej w Polsce pojawiał się on jako mąż łączący cnoty „*sapientia et fortitudo*", według tradycyjnej formuły Izydora z Sewilli. W humanistycznych *artes versificandi* pod wpływem ówczesnych tendencji antropologicznych nabrał cech na poły boskich, stał się „wiecznym wędrowcem", „poszukiwaczem prawdy", symbolem twórcy, odznaczając się przy tym wspaniałością duchową (*magnanimitas*) oraz fizyczną (*fortitudo*). U Sarbiewskiego heros był już „tylko" człowiekiem, ale łączącym w sobie cechy najwyższej doskonałości w zakresie działania (*vita activa*) oraz myśli i wartości duchowych (*vita contemplativa*) [11].

3. Teoria genologiczna (na płaszczyźnie *species*) ujęta jako autonomiczna całość — zostanie rozpatrzona z uwagi na: a) swój zakres, b) genezę, c) funkcję w systemie staropolskiej poetyki sformułowanej.

a) Kodyfikacją teoretyczną były objęte liczne gatunki poetyckie (w *artes poeticae*) oraz niektóre gatunki prozatorskie (przeważnie w traktatach retorycznych, niekiedy także w obrębie poetyk).

Zakres staropolskiej teorii genologicznej nie pokrywał się ściśle ze zbiorem gatunków, funkcjonalnych rzeczywiście w literaturze. Stosunek zbioru pojęć do zbioru gatunków był stosunkiem krzyżowania się: istniały pojęcia nie posiadające odpowiedników w literaturze, pojęcia posiadające takie odpowiedniki oraz gatunki nie posiadające odpowiedników w pojęciach. Iloczyn zbiorów był stosunkowo duży, jednak poza nim znajdowały się gatunki szczególnie mocno związane z ówczesną kulturą staropolską oraz dominującymi zjawiskami literatury. Wśród gatunków nie objętych teorią sformułowaną wymienimy (bez pretensji do wyczerpania

---

[10] Przytaczam, na prawach przykładu, następujące źródła: Ae. D o n a t u s, *De comoedia et tragoedia*. W: P u b l i i T e r e n t i i *Comoediae sex*. Lugduni Batavorum 1651, k. C_4—C_6. — D i o m e d e s, *Artis grammaticae libri III*. W: W. K e i l, *Grammatici Latini*. T. 1. Lipsiae 1857, s. 487—490. — V i n c e n t i u s B u r g u n d i u s, *Speculum doctrinale*. W: *Bibliotheca mundi [...]*. Duaci 1624, k. 287 (ks. III, rozdz. 109). — J a n z G a r l a n d i i, *Poetria [...]. De arte prosayca, metrica et rithmica*. Edidit G. M a r i. „Romanische Forchungen" t. 13 (1901), z. 3, s. 918, 927.

[11] I s i d o r u s H i s p a l e n s i s, *Originum libri viginti [...]*. Basileae 1577, s. 33 (ks. I, rozdz. 38). — K. C e l t i s, *Ars versificandi et carminum*. Lipsiae [ok. 1494], s. 27, 31. — C o r v i n u s, *Compendiosa et facilis diversorum carminum structura*. Coloniae 1508, k. B_4—B_4v. V. E c c h i u s, *De versificandi arte opusculum*. Cracoviae 1521, k. F_2. — M. K. S a r b i e w s k i, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Przełożył M. P l e z i a. Opracował S. S k i m i n a. Wrocław 1954, s. 50—52. BPP, B 4.

zbioru): formy poezji i prozy ludowej, gatunki zapożyczane bieżąco ze współczesnej literatury europejskiej (np. w zakresie prozy: nowela lub romans, w zakresie poezji: sonet, sestyna, madrygał i inne; „antygatunki" oraz parodie gatunkowe, szczególnie aktywne w poezji politycznej lub np. w obrębie literatury sowizdrzalskiej; gatunki ukonstytuowane na bazie tradycji biblijno-chrześcijańskiej: psalm, misterium, egzemplum, apokryf i inne). Teoria sformułowana obejmowała pojęcia gatunkowe wyrastające z tradycji teorii i literatury antycznej oraz poantycznej formacji kultury europejskiej.

W centrum uwagi znajdowały się przeto gatunki związane z systemem językowym łacińskim: poezja rzymska dostarczała tu podstawowych modeli i wzorów. Ewenementem było pojawienie się w poetykach powstających w Polsce w końcu XVII i na początku XVIII w. odrębnej teorii gatunków rodzimych, zwanej *carmen polonicum* [12]. Jednakże kryterium językowe nie odgrywało tu istotnej roli: teoria gatunku była usytuowana powyżej poziomu znaków języka.

b) Pojęcia gatunkowe składające się na całość staropolskiej teorii genologicznej były głęboko zakorzenione w tradycjach antycznej i poantycznej poetyki europejskiej. W nawiązaniu do poprzednich refleksji na temat aspektu „długiego trwania" poszczególnych kategorii gatunkowych w kulturze śródziemnomorskiej można problematykę genezy pojęć staropolskich usystematyzować następująco.

W okresie poprzedzającym przełom humanistyczny, tzn. mniej więcej do połowy w. XV, dominowały w Polsce wpływy europejskiej teorii wczesnego i dojrzałego średniowiecza. Pojęcia gatunkowe, rozpowszechniane przeważnie dzięki encyklopediom wiedzy (np. Izydora z Sewilli lub Burgundiusa), wykorzystywały w pewnym stopniu tradycję genologiczną późnego antyku, zacierając ją jednak, a w wielu miejscach przekazując bez zrozumienia, nieraz opacznie.

W końcu XV i na początku XVI w. pod wpływem humanistycznych traktatów gramatycznych i wersyfikacyjnych, zwłaszcza włoskich oraz niemieckich, rozwinęła się przede wszystkim teoria gatunków liryki (*carmina Horatiana*) oraz innych gatunków klasycznych, jak epos, wtopiona w system klasyfikacyjny form metrycznych.

W ciągu XVI w. uaktywniono także źródła późnoantycznej gramatyki (Diomedesa, Donatusa), percypowane już bezpośrednio i bez zniekształceń. Jednocześnie obok oryginalnych tekstów poetyki rzymskiej (Horacego) oraz retoryki (Cycerona, Kwintyliana) w obszarze polskiej świadomości teoretycznej pojawiły się i poczęły oddziaływać na kon-

---

[12] Osobny artykuł na temat *carmen polonicum* — w przygotowaniu.

strukcję pojęć gatunkowych traktaty należące do horacjańskiego nurtu poetyki nowożytnej (Vadiana, Villichiusa, Vidy, Fulviusa i inne).

W wieku XVII obserwujemy trwający prawie do połowy następnego stulecia wpływ neoarystotelesowskiej poetyki renesansowej, zwłaszcza włoskiej (Robortella, Scaligera, Minturna), wypierany wszakże stopniowo i usuwany w cień pod naporem teorii jezuickiej, wykorzystującej zresztą w dużym stopniu i popularyzującej zdobycze traktatów renesansowych. Pojęcia genologiczne tego okresu zdradzają bezpośrednią zależność od ujęć Pontanusa, Juvenciusa, Buchlera czy Masena, wykazując zarazem pośredni związek genetyczny z koncepcjami i sformułowaniami Scaligera.

c) Staropolska teoria poezji była usytuowana na trzech, uzupełniających się wzajemnie, „piętrach operacyjnych". Pierwsze z nich tworzyła ogólna, filozofująca refleksja na temat poezji jako specyficznej formy ludzkiej aktywności: jej natury, funkcji i sposobu istnienia, oraz na temat poety jako podmiotu owej aktywności.

Na drugie „piętro" składały się abstrakcyjne rozważania dotyczące podziału poezji, w tym zwłaszcza klasyfikacji rodzajowej, przeprowadzanej na różne sposoby i według różnych kryteriów. Trzecie wreszcie — obejmowało problematykę bezpośrednio przylegającą do praktyki twórczej: było ukonstytuowane z szeregu norm mających stymulować działanie poety. Taką funkcję pełniły reguły wersyfikacyjne, stylistyczne oraz gatunkowe. Na tle systemu staropolskiej poetyki sformułowanej teoria gatunkowa zyskiwała więc przede wszystkim funkcję instrumentalną, jako zbiór nakazów, zakazów i dozwoleń odnoszących się bezpośrednio do praktycznej działalności podmiotu twórczego.

4.1. Rozważaliśmy dotychczas teorię gatunkową utrwaloną w staropolskich traktatach o poezji. Będąc uporządkowanym zbiorem twierdzeń naukowych, tworzyła ona wspólną płaszczyznę znaczeniową (plan *signifié*) wielu różnych zapisów teoretycznych, dostępnych nam w procesie badań empirycznych. Teoria ta okazuje się produktem niezbyt samodzielnej refleksji autorów podręczników oraz wykładowców poetyki w szkolnictwie wszystkich stopni, a zatem wąskiej, wyspecjalizowanej grupy społeczeństwa staropolskiego.

Od tak wyodrębnionej teorii sformułowanej chcemy obecnie odróżnić społeczną w i e d z ę gatunkową, pojętą jako fakt świadomości zbiorowej szeroko rozumianej publiczności literackiej [13]. W porównaniu z wie-

---

[13] O świadomości zbiorowej jako „miejscu istnienia różnorodnych systemów zjawisk kultury" zob. J. M u k a ř o v s k ý, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*. Przełożył J. B a l u c h. W zbiorze: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970, s. 63 n. O roli świadomości kolektywnej w grupie społecznej — m. in.: E. S a p i r, *Anthropologie*. T. 1. Traduit de Ch. B a u d e l o t et

dzą teoria przedstawia się nam jako obiekt, który może, ale nie musi być zinterioryzowany — czy to przez poszczególne jednostki, czy to przez ogół publiczności (twórców i odbiorców literatury). Teoria genologiczna w konfrontacji ze społeczną wiedzą gatunkową zyskuje status „bytu obiektywnego" lub raczej — stale obiektywizującego się w kulturze epoki, zarówno dzięki przekazom pisanym jak za pośrednictwem sankcjonujących ją instytucji. Wśród tych ostatnich zwłaszcza szkolnictwo spełniało funkcję przekształcania naukowej teorii poezji i prozy w wiedzę zbiorową o szerokim zasięgu. Przenikając różnymi drogami do powszechnej świadomości grup wykształconych, teoria genologiczna stawała się wyuczonym elementem społecznej wiedzy gatunkowej. Określimy ją tutaj jako wiedzę aprioryczną.

Obok niej istniała w kulturze staropolskiej wiedza gatunkowa innego typu. W świadomości zbiorowej nawarstwiały się i kumulowały przyzwyczajenia literackie, utrwalone poprzez lekturę dzieł składających się na tradycję poszczególnych gatunków [14]. Percepcja czytelnicza utworów uznanych za wzorcowe oraz wielu drugorzędnych — prowadziła do dostrzeżenia i społecznej akceptacji ich cech systemowych. Można tu zapewne mówić o zbiorowej rekonstrukcji paradygmatów poszczególnych gatunków, która odbywała się bądź drogą uogólniania właściwości wspólnych, rozpoznanych empirycznie w licznych utworach, bądź drogą akceptacji cech jednostkowego wzorca, pod warunkiem uznania go za przekaz metapoetycki. W obu tych wypadkach dzieła były przez publiczność li-

---

P. Clinquart. Paris 1967, s. 183—191. — F. Znaniecki, *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój.* Przełożył J. Szacki. Wstępem opatrzył J. Szczepański. Warszawa 1971, s. 453 n. (zwłaszcza pojęcie *consensus*). — M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci.* Przełożył i wstępem opatrzył M. Król. Warszawa 1969. Publiczność literacką pojmuję tu jako grupę społeczną obejmującą nie tylko odbiorców literatury, ale ogół jednostek uczestniczących w procesie komunikacji literackiej. Zob. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna.* W zbiorze: *Problemy socjologii literatury.* Wrocław 1971, s. 45. — H. D. Duncan, *Language and Literature in Society.* Chicago 1953, s. 68—69 n. Wiedza gatunkowa, posiadająca, jak wykażemy dalej, charakter normatywny, może być pojęta jako odmiana normy grupowej. O normach grupowych i ogólnie społecznych zob. Th. Newcomb, R. H. Turner, Ph. E. Converse, *Psychologia społeczna. Studium interakcji ludzkich.* Warszawa 1970, rozdz. *Kształtowanie się norm grupowych.* Tłumaczył A. Janowski. — S. Nowak, *O pojęciu normy społecznej.* W zbiorze: *Moralność i społeczeństwo. Księga jubileuszowa dla Marii Ossowskiej.* Warszawa 1969.

[14] Proces utrwalania się w „pamięci zbiorowej" konwencji gatunkowych stanowi jeden z istotnych aspektów społecznej recepcji literatury. Zob. zwłaszcza H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze. (Fragmenty).* Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4. Zob. też A. Hauser, *Filozofia historii sztuki.* Przełożyły D. Danek i J. Kamionkowa. Warszawa 1970, s. 351—388. — Halbwachs, *op. cit.*

racką odczytywane nie tylko na osi syntagmy, ale i na osi asocjacji. Percypowane jako konkretne, niepowtarzalne, jednostkowe wypowiedzi poetyckie, a więc jako fakty *parole*, ujawniały jednocześnie swój aspekt systemowy, odsyłając do *langue* gatunkowej. Społeczna identyfikacja i akceptacja paradygmatu składały się na typ wiedzy o gatunku n a b y w a n e j przez odbiorcę w toku praktyk czytelniczych i imitacyjnych. W odróżnieniu od poprzednio scharakteryzowanej wiedzę taką określimy jako a p o s t e r i o r y c z n ą.

Oba te rodzaje wiedzy nie wykluczały się wzajemnie i na ogół nie były wobec siebie antagonistyczne. W odniesieniu do gatunków lansowanych przez teorię szkolną, a słabo reprezentowanych w praktyce poetyckiej, można mówić o dominacji lub nawet wyłączności wiedzy apriorycznej. W innych, równie skrajnych sytuacjach: w wypadku gatunków uprawianych empirycznie w literaturze staropolskiej, ale nie posiadających teorii sformułowanej, można mówić o dominacji lub wyłączności wiedzy aposteriorycznej. Przeważnie jednak wiedza aprioryczna występowała paralelnie z wiedzą aposterioryczną, co nie przesądza oczywiście o zgodności ich zakresów, a tym bardziej — o tożsamości ich treści.

4.2. Treść wiedzy apriorycznej scharakteryzowaliśmy poprzednio na podstawie analizy zapisów teoretycznych. Wypadnie w tym miejscu dodać, że nie wszystkie składniki teorii gatunkowej przenikały do powszechnej świadomości. Zatrzymywanie się niektórych z nich na progu społecznego obiegu mogło być nie tylko wynikiem świadomej selekcji treści teorii sformułowanej, ale i rezultatem prostego „gubienia" pewnych cech w procesie zbiorowej interioryzacji norm wyuczonych.

Treść wiedzy aposteriorycznej była daleko pełniejsza. W zasadzie każdy dostrzegalny w toku percepcji czytelniczej aspekt utworu wzorcowego (lub wielu reprezentantów gatunku) mógł być uznany za paradygmatyczny i podlegać spetryfikowaniu w dalszych realizacjach literackich oraz w świadomości odbiorców, wzbogacając ich „horyzont oczekiwań". Jako przedmiot wiedzy aposteriorycznej system gatunkowy był więc dowolnie pojemny.

Ogólnie powiedzielibyśmy, iż na treść wiedzy gatunkowej (apriorycznej i aposteriorycznej zarazem) składały się:

a) Wyselekcjonowane i skonwencjonalizowane w danym ciągu tradycji teoretycznej i literackiej znaki poetyckie. Gdyby posłużyć się wizją warstwicowej budowy dzieła literackiego, należałoby dodać, iż wiedza ta obejmowała elementy usytuowane na różnych poziomach struktury znaczeniowej. Obok typu bohatera i odpowiednich dla niego działań, struktury fabularnej czy formy metrum — ogarniała zespoły symboli, motywów, toposów, formy wypowiedzi narratora i postaci kreowanych,

szczegółowe aspekty leksyki, właściwości rodzajowe wypowiedzi językowej, i wiele innych.

b) Reguły kombinowania znaków w syntagmie utworu. Dotyczyły one zarówno sposobów wiązania znaków na poszczególnych „piętrach" dzieła (np. zestawiania pewnych określonych typów postaci) jak i między owymi „piętrami" (np. na typ „amanta" składały się nie tylko określone właściwości wewnętrzne i zewnętrzne, ale i pewien rodzaj czynności: „znaki fabuły", oraz sposób wypowiadania się bohatera: „znaki stylu"). Reguły kombinatoryczne działały zatem w obrębie syntagmy utworu zarówno w porządku horyzontalnym (w odniesieniu do każdego „piętra") jak w porządku wertykalnym, spajając jednostki niższych „pięter" w układy wyższego rzędu [15].

4.3. Z punktu widzenia genetycznego treść wiedzy gatunkowej tłumaczy się przez odniesienie do dwóch komplementarnych porządków: tradycyjnego i kontekstualnego.

T r a d y c j ę tworzyły kontynuowane diachronicznie ciągi, wspólne dla całej poantycznej kultury europejskiej: zarówno nawarstwienia teorii sformułowanej, obfitującej w jawne *loci communes*, jak też konwencje artystyczne, kumulowane i petryfikowane w toku nieprzerwanego procesu percepcji dzieł literackich antyku. W skład staropolskiej wiedzy gatunkowej wchodziły zatem z jednej strony: tradycyjne nazwy, pojęcia, definicje, zbiory reguł, dające się przeważnie wyprowadzić z najdawniejszej poetyki europejskiej, retoryki lub gramatyki, z drugiej zaś strony — przyzwyczajenia literackie, konstytuujące „horyzont oczekiwań", skłaniające do łączenia wyobrażeń o poszczególnych gatunkach z konkretnymi wzorami literackimi przeszłości oraz właściwą im poetyką immanentną. Aspekt ciągłości przejawiała zatem i wiedza aprioryczna, i aposterioryczna; „długie trwanie" pierwszej z nich opierało się wszakże bardziej na inercyjnym ciążeniu ku przeszłości, podczas gdy druga była bliższa postawie świadomej selekcji i aktywnego współtworzenia tradycji.

K o n t e k s t stanowiła kultura epoki, terytorium i środowiska społecznego. W tym sensie można powiedzieć, że staropolska wiedza o gatunkach poetyckich była integralnym składnikiem kultury renesansu i baroku w Polsce, że stanowiła wytwór staropolskiej publiczności lite-

---

[15] Z obszernej nowszej literatury dotyczącej morfologii utworu literackiego, zwłaszcza narracyjnego, wymienię tytułem przykładu: R. B a r t h e s, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. B ł o ń s k a. „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4. — C. B r e m o n d: *La Logique des possibles narratifs*. „Communications" 1966, nr 8; *Le Message narratif*. Jw., 1964, nr 4. — T. T o d o r o v, *Kategorie opowiadania literackiego*. Przełożyła W. B ł o ń s k a. „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4. — A. J. G r e i m a s, *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris 1970, s. 157—270. — „Poétique" 1974, nr 19.

rackiej obejmującej reprezentantów różnych klas i środowisk. Napór kontekstu kulturowego mógł powodować istotne innowacje w obrębie usankcjonowanych tradycyjnie systemów gatunkowych. Np. spetryfikowany w literaturze poantycznej — choć, jak widzieliśmy, bynajmniej nie statyczny na gruncie teorii gatunkowej — typ herosa mógł ulec zasadniczemu przekształceniu pod wpływem wzoru osobowego „obrońcy chrześcijaństwa", funkcjonującego zwłaszcza w XVII-wiecznej Polsce. „Tu i teraz" wiedzy gatunkowej było więc ściśle skorelowane z pulsowaniem całości kultury. Przede wszystkim dotyczy to aposteriorycznego elementu tej wiedzy. Każda uzasadniona naporem kontekstu innowacja dokonana na gruncie pojedynczego utworu, łamiąca społeczny horyzont oczekiwań, mogła wpłynąć bezpośrednio na przeformułowanie paradygmatu gatunkowego.

Jednoczesne „zanurzenie" staropolskiej wiedzy gatunkowej w tradycji oraz w kontekście współczesności sprawiało, iż wiedza ta była „trwało-zmienna": przejawiała zarazem aspekt „ciągłości" oraz „wydarzeniowości" [16].

4.4. W oparciu o dotychczasowe rozważania sformułujemy tezę o sposobie istnienia gatunku w kulturze staropolskiej. Istniał on nie jako Arystotelesowska *forma communis*, idea bytująca *in re* — w utworach poetyckich, ale jako dynamiczny składnik świadomości literackiej: był identyczny z treścią społecznej wiedzy gatunkowej (w sensie poprzednio określonym). Nie jesteśmy w stanie stwierdzić jego istnienia inaczej niż w drodze rekonstrukcji, na podstawie danych nam empirycznie „materialnych" świadectw i rezultatów istnienia: literackich konkretyzacji paradygmatu gatunkowego (pojedynczych utworów), zapisów teoretycznych i parateoretycznych, nazwy i jej ewentualnych wariantów językowych.

Jako fakt zbiorowej świadomości gatunek posiadał byt jednocześnie subiektywny i obiektywny. Subiektywny — ponieważ stanowił rezultat percepcyjnej i wytwórczej zarazem aktywności intelektualnej przejawianej przez konkretną grupę ludzką w danym momencie historycznym. Podmiotowość gatunku miała więc charakter kolektywny, ponadindywi-

[16] Przeciwstawiając tu kategorie: ciągłości historycznej ("długiego trwania") oraz wydarzeniowości („krótkiego trwania"), odwołuję się zwłaszcza do pracy: F. Braudel, *Historia i trwanie*. Z języka francuskiego tłumaczył B. Geremek. Przedmową opatrzyli B. Geremek i W. Kula. Warszawa 1971, s. 49—59 i in. Zob. też M. Janion, *Historia literatury a historia idei. Propozycja nowej problematyzacji*. (Referat na konferencji metodologicznej zorganizowonej przez Instytut Badań Literackich oraz Komitet Nauk o Literaturze; Warszawa, 19—23 XI 1974. Maszynopis powielony). — J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa 1971. W odniesieniu do gatunku literackiego — zob. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1965.

dualny. Obiektywny — gdyż funkcjonował, podobnie do języka, jako instytucja społeczna. Stanowił zarazem rodzaj umowy społecznej i system zewnętrznego nacisku, warunkujący skuteczność komunikacji literackiej między poszczególnymi „użytkownikami" gatunku: nadawcami i odbiorcami konkretnych *paroles* literackich [17].

4.5. Wydaje się w tym miejscu konieczne zaproponowanie szczegółowej wykładni nazwy „gatunek". Oznacza ona — w naszym rozumieniu — system semiotyczny pośredniczący między ogólnym systemem (*langue*) literatury a konkretnym utworem (*parole*), funkcjonujący jako paradygmat klasy utworów (w sensie dystrybutywnym).

Przez „ogólny system literatury" chcemy tu rozumieć uporządkowany repertuar znaków poetyckich oraz reguł kombinatorycznych, uznany w danej formacji kulturowej za wartościowy estetycznie.

Jeśli za punkt wyjścia przyjmiemy dominującą w okresie staropolskim formację europejskiej kultury poantycznej, to w oparciu o znajomość tradycji literackiej oraz teoretycznej owej formacji jesteśmy (teoretycznie) w stanie zrekonstruować zasadniczy repertuar znaków bohatera, fabuły, stylu, metrum, topiki, struktur rodzajowych itd. Przyjmijmy dla każdego zbioru możliwych znaków osobny symbol literowy, np. dla zbioru „znaków bohatera": A (gdzie A_1 może oznaczać typ herosa, A_2 — bohatera komicznego, A_3 — bohatera tragicznego, itp.), dla zbioru „znaków fabuły": B; dla zbioru „znaków stylu": C; itd.

Znaki poszczególnych zbiorów nie były łączone dowolnie, ale zgodnie z regułami kombinatorycznymi obowiązującymi w danej formacji kulturowej. W estetyce poantycznej dominującą w tym względzie normą była zasada „stosowności" („*decorum*"). Kojarzeniu mogły ulegać znaki pokrewne modalnie, np. A_1 (heros), B_1 (czynności heroiczne), C_1 (styl wysoki), D_1 (metrum heroiczne, czyli heksametr) itd.

[17] Pogląd taki nie jest równoznaczny z uznaniem logicznej natury gatunku i z ujęciem go jako podmiotowego tworu umysłu poznającego; nie pociąga za sobą — w moim przekonaniu — konieczności odmówienia gatunkowi obiektywności istnienia. Próbuję tu zrozumieć istnienie gatunku przez analogię do istnienia języka naturalnego w jego aspekcie społecznym, tak jak to sformułował F. de Saussure (*Kurs językoznawstwa ogólnego*. Tłumaczyła K. Kasprzyk. Warszawa 1961, s. 24—32). Pojęty jako *langue*, gatunek stanowił zarazem „instytucję społeczną" oraz „system wartości" (zob. R. Barthes, *Éléments de sémiologie*. „Communications" 1964, nr 4, zwłaszcza s. 92—93). Gatunek w tym rozumieniu to społecznie zaakceptowany system norm, „swoista gramatyka literatury" (zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 42—43). Zob. też Mukařovský, *op. cit.*, s. 67—98. Ogólnie o kodach estetycznych — m. in. P. Guiraud, *Semiologia*. Tłumacz: S. Cichowicz. Warszawa 1974, s. 79—96. — U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Przełożył A. Weisberg. Przedmowę napisał M. Czerwiński. Warszawa 1972. — L. J. Prieto, *Przekazy i sygnały*. Tłumaczył z francuskiego J. Lalewicz. Warszawa 1970.

W stosunku do „ogólnego systemu literatury" gatunek stanowił rezultat procesu selekcji i kombinacji znaków. Sytuację tę spróbujemy zapisać w postaci funkcji:

$$G_1 = f_1 \quad (A_1, \; B_1, \; C_1, \; D_1, \ldots \; N_1)$$
$$G_2 = f_2 \quad (A_2, \; B_2, \; C_2, \; D_2, \ldots \; N_2)$$
$$\ldots \ldots \ldots \ldots$$
$$G_i = f_i \quad (A_i, \; B_i, \; C_i, \; D_i, \ldots \; N_i)$$

Efekt skojarzenia postaci herosa (A_1) z heroicznymi, niezwykle trudnymi i wybitnymi czynnościami (B_1), konwencjami stylu wysokiego (C_1) oraz wierszem bohaterskim (D_1) nosił w ówczesnej poetyce miano „epopei" lub „eposu". Rezultat powiązania bohatera przeciętnego, śmiesznego (A_2) z nieważnymi, codziennymi działaniami (B_2), stylem niskim (C_2) itd. — określano jako „komedię".

Zmiana jakości któregoś znaku (a więc np. zastąpienie A_1 przez A_2 lub A_3) musiała odbić się na całości gatunku — aż do przekształcenia systemu. Np. wprowadzenie bohatera komicznego w miejsce herosa prowadziło w rezultacie do zmiany gatunku zwanego „epopeją" na gatunek zwany „poematem heroikomicznym".

Z powyższych formuł wynika jasno syntagmatyczność gatunku w stosunku do ogólnego systemu literatury. Jednakże gatunek był równocześnie systemem realizującym się w wielu konkretnych utworach literackich. Roland Barthes (idąc za sugestiami De Saussure'a) nieco podobną sytuację w języku określa mianem „syntagmy zastygłej" [18]. Przyjmując to określenie raczej na prawach metafory niż terminu naukowego, powiemy, iż „zastygła" na poziomie gatunku syntagma znaków wydobytych z ogólnego systemu literatury i spojonych wedle przyjętych reguł kombinatorycznych, otwierała pewne nowe repertuary znakowe i kombinatoryczne, tyle że dotyczące zjawisk akcydentalnych, drugorzędnych. Tak więc np. w obrębie typu „herosa" (A_1) — w ujęciu Sarbiewskiego — można wyróżnić warianty zależne od stopnia doskonałości bohatera: może on być doskonały w jednej tylko cnocie; doskonały w jednej cnocie, ale w taki sposób, iż owa cnota rzutuje na inne przymioty, tworząc bardziej ogólny typ doskonałości; wreszcie — bezwzględnie doskonały i to zarówno w życiu czynnym jak wewnętrznym (w akcji i w kontemplacji) [19]. Jeśliby przyjąć, iż typ herosa reprezentowany jest przez symbol literowy A_1, to warianty w obrębie tego typu oznaczymy symbolami: a_1, a_2, a_3... Podobne oznaczenia możemy przyjąć dla pozostałych wariantów znakowych, a więc, jeśli fabułę heroiczną reprezentuje symbol B_1, to kolejne warianty tej fabuły nazwiemy: b_1, b_2, b_3...; itd.

---

[18] B a r t h e s, *Éléments de sémiologie*, s. 95, 116—117.
[19] S a r b i e w s k i, *op. cit.*, s. 50—52.

Na drodze wiodącej do powstania konkretnego utworu zachodził również proces selekcji i kombinacji, ale w zakresie wariantów znakowych, składających się na repertuar możliwości w obrębie danego gatunku. Rezultat owego procesu, czyli jednostkowy utwór, spróbujmy „zapisać" także przy pomocy funkcji:

$$U_1 = f_1 \quad (a_1, \quad b_1, \quad c_1, \quad d_1, \ldots \quad n_1)$$
$$U_2 = f_2 \quad (a_2, \quad b_2, \quad c_2, \quad d_2, \ldots \quad n_2)$$
$$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$$
$$U_i = f_i \quad (a_i, \quad b_i, \quad c_i, \quad d_i, \ldots \quad n_i)$$

Pojedynczy utwór posiadał charakter syntagmatyczny wobec gatunku. Podkreślić należy, iż bierzemy tu pod uwagę jedynie systemowe właściwości utworu, sztucznie i niejako „laboratoryjnie" oddzielone od tego, co stanowiło indywidualne wypełnienie schematu narzuconego przez poetykę.

Powtórzmy po tych objaśnieniach formułę zasygnalizowaną na wstępie: w zestawieniu z „ogólnym systemem literatury" gatunek zdradzał właściwości syntagmatyczne; w stosunku do konkretnego utworu — funkcjonował jako system. Był więc — w tym znaczeniu — syntagmą i systemem równocześnie.

Utwory realizujące ów system odznaczały się istotnym podobieństwem dotyczącym wszystkich lub większości cech przewidzianych paradygmatem. Podobieństwo takie określimy jako „związek paradygmatyczny"[20]. Utwory wykazujące taki związek tworzą klasę (w sensie dystrybutywnym). Ważne jest jasne uświadomienie sobie faktu, iż nazwa danego gatunku wskazuje system gatunkowy, posiada zatem jednostkową denotację[21]. Nie odnosi się ona natomiast do klasy reprezentantów danego systemu. W stosunku do klasy utworów powiązanych paradygmatycznie można bowiem stosować jedynie określenia wskazujące na ich związek z systemem, np. „utwory elegijne" (ale nie „elegia"), „utwory epickie" (ale nie „epos"), „utwory trenowe" (ale nie „tren"). Nazwy: „elegia", „epos", „tren" — mogłyby być tu potocznie użyte jedynie na prawach metafory.

4.6. Z poprzednich rozważań wynika, iż na płaszczyźnie gatunku wchodzą w związki znaki wybrane z różnych zbiorów, składających się na całość ogólnej *langue* literatury danej epoki. Każdy z owych zbiorów, jak już wiemy, otwiera odrębny, samoistny repertuar możliwości, od-

---

[20] Termin użyty przez J. Ziomka w pracy *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej* (referat na konferencji metodologicznej, jw. Maszynopis powielony, s. 29).

[21] O jednostkowej denotacji nazwy gatunkowej zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 338.

znacza się wewnętrznym uporządkowaniem i spoistością, może być zatem pojęty jako autonomiczny system. Można zapewne mówić o „systemie bohatera", „systemie fabuły", podobnie w odniesieniu do stylu, metrum, struktur rodzajowych itd., zaś o ogólnej *langue* literatury danej epoki — jako o „systemie systemów" [22]. Na płaszczyźnie gatunku pojedyncze znaki zaczynają znów funkcjonować jako systemy otwierające nowe repertuary wariantów znakowych. W tym sensie — i w nawiązaniu do wcześniejszych konstatacji — pragniemy gatunek zrozumieć również jako „system systemów".

4.7. Analizując porównawczo poszczególne gatunki staropolskie dostrzegamy zjawisko ich nierównorzędności strukturalnej. Nie można powiedzieć, aby rozmaitość ujęć jakiegoś jednego elementu (np. tylko metrum, tylko kompozycji, tylko typu bohatera itp.) powodowała różnienie się gatunków między sobą. Nie byłoby też słuszne twierdzenie, że o odmienności gatunków decydowały po prostu wielorakie rozwiązania kombinatoryczne w zakresie znaków poetyckich, traktowanych równorzędnie i równowartościowo. Niemal w każdym gatunku dawnej poezji i prozy daje się bowiem zauważyć jakiś element wyróżniający: swoista, indywidualna „oś strukturalna", wobec której pozostałe właściwości tracą na znaczeniu [23]. Rolę „osi strukturalnej" mogły pełnić: dowolna figura semantyczna (np. typ bohatera), rodzaj relacji między znakami (jakieś stałe powiązanie typu bohatera z danym typem czynności, np. para amantów, rozdzielonych wskutek niesprzyjających okoliczności i spotykających się po wielu perypetiach, była wyróżnikiem dawnego romansu oraz noweli sentymentalno-przygodowej), charakter treści podmiotowej (np. wypowiedzenie uczuć miłosnych jako wyróżnik eroticonu, ukazanie rozpaczy z powodu czyjejś śmierci jako wyróżnik epicedium lub trenu), pewna właściwość kompozycyjna (np. krótkość utworu oraz pointa jako wyróżnik epigramatu), specyficzny układ stroficzny i rymowy (spośród czterech strof dwie pierwsze rymowane: *abba*, dwie ostatnie: *cde, dec* lub tp. — jako wyróżnik sonetu), dominująca funkcja (np. rozrywkowa; mogła się ona wiązać m. in. z umieszczeniem w obrębie utworu zagadki, wymagającej od czytelnika wysiłku połączonego z jej rozwiązaniem — była wtedy wyróżnikiem enigmatu, gryfu, logogryfu, anagramu, *musicum*, przy czym o odrębności wymienionych gatunków decydował rodzaj zagadki) i wiele innych. Przynależność „osi strukturalnych" do różnych

---

[22] O pojęciu „systemu systemów" zob. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 172—173. — U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczyli I. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1973, s. 19.

[23] Na temat indywidualnego charakteru gatunków literackich zob. rozważania Skwarczyńskiej (*op. cit.*, s. 134—135).

poziomów morfologicznych utworu literackiego powodowała zjawisko nierównorzędności, różnowartościowości systemów gatunkowych.

4.8. Istotną właściwością staropolskiej wiedzy gatunkowej była jej normatywność: dotyczy to zarówno, choć nie w jednakowy sposób, wiedzy apriorycznej oraz aposteriorycznej.

Będące źródłem wiedzy apriorycznej zdania poetyk sformułowanych były w większości zdaniami powinnościowymi (promulgacjami nakazów, zakazów i dozwoleń): stanowiły językowy przekaz reguł poetyckich. Ta sama reguła mogła być werbalizowana wielokrotnie i na różne sposoby, przy czym jej sens (*proposition* — w terminologii logiki deontycznej) nie musiał ulegać zmianie. Wspólny sens wielu różnych promulgacji teoretycznych, który określimy tu jako „normę właściwą" lub „regułę właściwą", przenikał do świadomości publiczności literackiej, stając się składnikiem wiedzy gatunkowej [24].

Stanowiące natomiast treść wiedzy aposteriorycznej sądy i przekonania zbiorowe, dotyczące systemowości znaków oraz reguł kombinatorycznych, skonwencjonalizowanych w tradycji danego gatunku, nie formułowane jednak nigdzie w postaci zdań powinnościowych, a uzewnętrzniające się jedynie w praktyce twórczej — funkcjonowały podobnie jak normy, tworząc w obiegu społecznym grupę *quasi*-reguł.

Można zatem powiedzieć, że aprioryczna wiedza o gatunku była identyczna ze znajomością norm promulgowanych, podczas gdy wiedza aposterioryczna równała się świadomości istnienia niepromulgowanych *quasi*-norm. Jedne i drugie — w świetle ówczesnej teorii sztuki — były odczuwane jako bezwzględny przymus zewnętrzny, warunkujący „artystyczność" dzieła literackiego. Istotę sztuki upatrywano, zgodnie z odległą tradycją myślową, w umiejętności wcielania w konkretne dzieło reguł teoretycznych oraz konwencji, rozpoznanych w toku praktycznej imitacji wzorów.

4.9. Odpowiedź na pytanie o istnienie lub nieistnienie gatunków staropolskich, a ściślej — o rodzimość systemów gatunkowych okresu staropolskiego, wynika w pewnym sensie z poprzednich rozważań.

Jak staraliśmy się wykazać, systemy owe były w większości związane genetycznie z tradycją europejską. Przenikały do polskiej kultury dwiema drogami: poprzez teorię sformułowaną oraz w procesie percepcji obcych wzorców literackich. Mechanizm asymilacji, „unarodowiania" gatunków łączył się ze zjawiskiem społecznej akceptacji systemowości polskich dokonań literackich i uznaniem dzieł w języku narodowym, reprezentujących owe gatunki, za wzorcowe dzieła tradycji. Polonizacja systemu musiała być zatem poprzedzona faktem pojawienia się rodzimych dokonań literackich, realizujących system.

[24] Zob. przypis 8.

Tren lub pieśń stały się polskimi gatunkami w momencie, gdy w świadomości literackiej renesansu na aprioryczną znajomość reguł teoretycznych oraz na wiedzę aposterioryczną, mającą oparcie w obcych wzorcach gatunkowych, nałożyła się zbiorowa akceptacja „systemowości" i „wzorcowości" odpowiednich utworów Kochanowskiego. Innowacje gatunkowe dokonane przez polskiego poetę stały się zaczynem nowych systemów, będących już integralnym składnikiem polskiej kultury.

Jednakże nie zawsze zjawisko innowacji było warunkiem unarodowienia systemu gatunkowego. Obok czynnika jakościowego mógł działać ilościowy, związany ze stopniowym wzbogacaniem się klas reprezentantów gatunkowych zarówno o utwory formułowane samodzielnie w oparciu o obcy kod gatunkowy, jak i biernie przejmujące jednostkowe dokonanie europejskie. Stopniowo utwory takie zasilały aposterioryczną wiedzę o systemach gatunkowych, umożliwiając przenikanie owych systemów do polskiej kultury. Posłużmy się przykładem noweli. Klasa reprezentantów gatunkowych w XVI i XVII w. obejmowała utwory przekładane z obcych pierwowzorów. Jednakże system noweli — ukonstytuowany jako składnik wiedzy aposteriorycznej — należał już do kultury staropolskiej. W oparciu o ów system mogłyby powstawać utwory oryginalne, nie korzystające z wzorców europejskich.

4.10. Stawiając pytanie o zasadność porządkowania gatunków staropolskich przy pomocy pojęć rodzajowych, należałoby najpierw rozstrzygnąć, jakie pojęcia rodzajowe mogłyby tu wchodzić w rachubę. Analiza historyczna tych ostatnich ujawnia bowiem kilka równorzędnych możliwości [25]. W staropolskiej teorii poezji rodzaje, sytuowane na płaszczyźnie *genus*, występowały jako:

a) pojęciowe składniki Diomedesowskiej triady, wtopione w hierarchiczny schemat klasyfikacji poezji, stanowiące rezultat swoistej reinterpretacji Platońskiej typologii struktur językowych utworu poetyckiego; przybierały tu one nazwy: „*genus enarrativum*", „*genus dramaticum*" oraz „*genus mixtum*";

b) elementy troistego podziału poezji (ukonstytuowanego prawdopodobnie w łonie renesansowej poetyki włoskiej) — o nazwach: „*genus epicum*", „*genus dramaticum*", „*genus lyricum*";

c) produkt uogólnienia niektórych cech wybranych gatunków poetyckich w obrębie wieloczęściowego podziału rodzajowego poezji — noszące nazwy: „*poesis epica*", „*poesis lyrica*", „*poesis elegiaca*", „*poesis tragica*", „*poesis comica*", „*poesis satyrica*", „*poesis epigrammatica*", „*poesis artificiosa*" itd.

---

[25] Sygnalizowane tu ogólnikowo problemy zostały obszerniej zanalizowane i udokumentowane w książce *Staropolska teoria genologiczna* (s. 48—83).

Wszystkie te pojęcia były tworzone apriorycznie i najzupełniej arbitralnie. Odznaczały się ponadto zmiennością semantyczną: nie posiadały raz na zawsze ustalonej konotacji, ale podlegały w tym względzie zmianom historycznym. Fakt przyporządkowania pewnej grupy gatunków określonemu pojęciu rodzajowemu (na poziomie *genus*) — to w dawnej teorii poezji zabieg w istocie formalny.

Nie wydaje się też możliwe zastosowanie do klasyfikacji gatunków poezji i prozy staropolskiej pojęć rodzajowych w ich najczystszej, pierwotnej postaci, ukształtowanej w łonie filozofii i poetyki greckiej. Rodzajowość — pojęta zgodnie z duchem tradycji platońsko-arystotelesowskiej — nie była związana z żadną kategorią nadrzędną w stosunku do gatunków, ale odpowiadała określonym właściwościom utworu poetyckiego, wynikającym ze sposobu kształtowania jego formy językowej. Struktura językowa utworu mogła opierać się na wypowiedzi podmiotu poetyckiego, przytoczeniu wypowiedzi postaci kreowanych lub naprzemiennym układzie obu tych odmian. Nawiązał do powyższej tradycji Sarbiewski w troistej typologii, wyróżniającej „*modus*" oparty na wprowadzaniu działających postaci i cytowaniu ich wypowiedzi, „*modus*" związany z opowiadaniem o czyichś czynnościach oraz „*modus*" nawiązujący do retorycznej *ratiocinatio* (rozumowania). W myśl zarysowanej tu koncepcji mogły w obrębie jednego gatunku funkcjonować różne rodzaje („sposoby naśladowania" — w terminologii Arystotelesowskiej), np. epigramat mógł być ujęty jako monolog podmiotu poetyckiego, jako cytat wypowiedzi postaci działających lub też w obu formach równocześnie. „Sposób" przytaczania wypowiedzi bohaterów łączył takie gatunki, jak tragedia i komedia; „sposób" operowania monologiem podmiotu był właściwy niektórym epicediom, niektórym elegiom, obszernym partiom utworów epickich, niektórym pieśniom, itd.

Innym jeszcze sposobem porządkowania podsuwanym przez dawną poetykę europejską była hierarchizacja, mająca za podstawę ocenę poszczególnych gatunków z uwagi na reprezentowane przez nie wartości. Arystoteles przyznawał czołowe miejsce tragedii; w poetyce hellenistycznej, a następnie renesansowej uznaniem darzono przede wszystkim epopeję. W teorii staropolskiej odbiciem postawy wartościowania i hierarchizowania gatunków była względnie stała kolejność ich omawiania w „*artes poeticae*". Na czele listy znajdowała się z zasady epopeja, na dalszych miejscach plasowały się w zmiennym porządku: tragedia, komedia, elegia, bukolika, liryka, satyra i epigramat. W końcu XVII i w pierwszej połowie XVIII w. epopeję zaczęła zdecydowanie wypierać „poezja kunsztowna" („*poesis artificiosa*", „*curiosa*"), oparta na konceptach i czysto formalnych chwytach [26].

[26] *Ibidem*, s. 82—83; zob. cytowaną tam literaturę.

Spośród odziedziczonych po dawnej poetyce zasad porządkowania gatunków poetyckich na osobną uwagę współczesnego badacza zasługuje — mimo wyrażonych wcześniej zastrzeżeń — podział „wieloczęściowy". Warunkiem jego przydatności naukowej jest uchylenie sztucznie naddanej mu w XVII w. interpretacji w duchu logiki neoarystotelesowskiej oraz zrewidowanie płynnych list „*specierum*", wiązanych dowolnie i niekonsekwentnie z poszczególnymi kategoriami rodzajowymi. Po dokonaniu tych zabiegów uzyskujemy zbiór pojęć ogólnych, pomocnych w wyodrębnianiu grup gatunków poetyckich powiązanych wspólnymi właściwościami strukturalnymi. Tak np. pojęcie „*lyrica poesis*" okazuje się odpowiednikiem pewnej liczby gatunków, których cechę wyróżniającą stanowi swoista konstrukcja podmiotu poetyckiego, mówiącego o sobie; pojęcie „*poesis artificiosa*" umożliwia skojarzenie wielu form poetyckich, zdominowanych prawami gry słownej i szeroko pojętego konceptu; pojęcie „*drammatica poesis*" pomaga objąć nadrzędną kategorią gatunki, w których stosowano wyłącznie strukturę przytoczeń wypowiedzi postaci kreowanych; pojęcie „*bucolica poesis*" służy uwydatnieniu pokrewieństwa gatunków i odmian poetyckich posługujących się wizją arkadyjskiego świata pasterskiego. Podział „wieloczęściowy", jak spostrzegamy, nie jest identyczny z klasyfikacją logiczną, opartą na jednym, jasno sprecyzowanym kryterium. Wyrósł on z empirycznej obserwacji zjawisk literatury i może funkcjonować tylko jako historyczne uzasadnienie typologii odwołującej się do różnych aspektów i cech gatunków staropolskich. Ukonstytuowane przy jego pomocy „rodzaje" nie są w stanie ogarnąć wszystkich form poetyckich ówczesnej poezji.

Niezależnie od sugerowanych przez dawną poetykę koncepcji porządkujących mogą w miarę potrzeb badawczych wyłaniać się rozmaite kryteria klasyfikacyjne, np. funkcjonalne, genetyczne, strukturalne lub kryterium stosunku do teorii sformułowanej. Jednakże wobec faktu oczywistej nierównorzędności strukturalnej gatunków nie wydaje się możliwe oparcie podziału na jakiejś stałej, generalnej zasadzie. W tej sytuacji wypada potraktować gatunki jako autonomiczne, zindywidualizowane systemy semiotyczne, przykładalne bez pośrednictwa kategorii rodzajowej do „ogólnego systemu literatury" epoki staropolskiej.

5. Podstawowym problemem metodologicznym w zakresie genologii historycznej wydaje się odróżnienie badania g a t u n k u literackiego od badania r e p r e z e n t a n t ó w gatunku.

a) Badanie g a t u n k u ma na celu zrekonstruowanie systemu gatunkowego (w synchronii danej historycznie kultury lub w ciągu diachronicznym), a zatem — odtworzenie apriorycznej i aposteriorycznej wiedzy gatunkowej.

Punktem wyjścia rekonstrukcji w i e d z y a p r i o r y c z n e j jest

poznanie poetyki sformułowanej. Badanie takie winno oprzeć się na empirycznym rozpoznaniu możliwie wielu zapisów teoretycznych, prowadzącym do dedukcji teorii gatunkowej. Konstatacja ilościowa dotycząca owych zapisów ważna jest tu jako przesłanka świadcząca o stopniu upowszechnienia teorii gatunkowej w świadomości literackiej danej epoki oraz o realnej możliwości przekształcenia się teorii sformułowanej w społeczną wiedzę o gatunku.

Badanie w i e d z y a p o s t e r i o r y c z n e j winno, jak można sądzić, odwoływać się z jednej strony do metod socjologicznych, z drugiej — do analizy historycznoliterackiej. Poznanie wyborów czytelniczych oraz mechanizmów społecznego odbioru literatury może przyczynić się do wskazania tych dzieł tradycji gatunkowej, które szczególnie aktywnie oddziałały na świadomość i gust publiczności. Wprowadzimy tu pojęcie „aktywnych" reprezentantów gatunku w odróżnieniu od „biernych", a więc takich, których rola w kształtowaniu świadomości była nikła lub żadna. Badanie recepcji literatury dawniejszej, na równi ze zjawiskiem oddziaływania dzieł powstających współcześnie na wiedzę teoretyczną epoki, wydaje się niezbędnym warunkiem rekonstrukcji systemu gatunkowego. Wyłoniona w toku badań socjologicznych grupa reprezentantów „aktywnych", poddana z kolei analizie historycznoliterackiej, pozwoliłaby z dużym prawdopodobieństwem odsłonić podstawowe elementy aposteriorycznej wiedzy o gatunku. Konfrontacja treści wiedzy apriorycznej oraz aposteriorycznej może przynieść w efekcie zrekonstruowany historycznie (zawsze tylko z pewnym przybliżeniem) system badanego gatunku.

Należy podkreślić, iż w centrum uwagi badawczej znajduje się tu obiekt jednostkowy: byt świadomościowy o złożonej strukturze, odtwarzany na podstawie licznych dokumentów i świadectw zewnętrznych, informujących pośrednio o jego istnieniu.

Analiza tego obiektu może pójść w dwóch kierunkach: po pierwsze — ujęty jako całość syntagmatyczna (w znaczeniu poprzednio sygnalizowanym) podlega on konfrontacji z ogólnym systemem literatury danej epoki. Po wtóre — poszczególne jednostki syntagmy gatunkowej odsyła się do pojedynczych systemów, wchodzących w skład ogólnej *langue* literatury (np. analizuje się bohatera eposu na tle ogólnego kodu bohatera; fabułę komedii — na tle ogólnego kodu fabuły).

b) Badanie r e p r e z e n t a n t ó w gatunkowych może dotyczyć klasy utworów lub utworu pojedynczego.

W wypadku klasy reprezentantów ma ono na celu ujawnienie związków paradygmatycznych zachodzących pomiędzy utworami, a zatem wskazanie sfery ich podobieństwa uzasadnionego relacją z wspólnym systemem gatunkowym. Teren dociekań stanowią tu grupy reprezentan-

tów zarówno „aktywnych" jak „biernych". Warunkiem powodzenia jest znajomość systemu gatunkowego[27]. W konfrontacji z nim klasa reprezentantów ujawnia nie tylko sferę systemowości, ale i sferę rozwiązań indywidualnych. Aspekt niespełnienia systemu, spełnienia częściowego lub jawnego naruszenia reguł gatunkowych stanowi jakby drugi „punkt dojścia" badań tego typu. Obserwacja napięć między tym, co systemowe, a tym, co indywidualne, w wielu reprezentantach gatunku w aspekcie diachronicznym — sprzyja równocześnie odtworzeniu procesu ewolucji systemu gatunkowego poprzez wskazanie szczególnie doniosłych innowacji.

W wypadku pojedynczego utworu badanie genologiczne jest nastawione na rozpoznanie związku dzieła ze zrekonstruowanym uprzednio systemem gatunkowym. Wydaje się ono uprawnione metodologicznie zwłaszcza w wypadku dzieł wybitnych, najmocniej oddziaływających na publiczność literacką. Zbadanie klasy reprezentantów nie stanowi tu koniecznego ogniwa na drodze do analizy pojedynczego utworu; to rekonstrukcja gatunku wydaje się warunkiem umożliwiającym zarówno określenie sfery systemowości jak indywidualności utworu.

W obu scharakteryzowanych sytuacjach: w badaniu zarówno klasy reprezentantów, jak pojedynczego dzieła, gatunek jako system semiotyczny realizowany w faktach *parole* literackiej stanowi niezbędne narzędzie poznania historycznoliterackiego. Analiza utworu może zmierzać w dwóch kierunkach. Po pierwsze, dzieło podlega konfrontacji z systemem gatunkowym. Po wtóre, każdy element dzieła może być rozpatrywany jako składnik odpowiedniego zbioru w systemie gatunkowym, a więc: a_1 jako element zbioru A_1 (np. dany bohater X jako odmiana typu herosa „najzupełniej doskonałego" — według typologii Sarbiewskiego) oraz jako składnik nadrzędnego zbioru w ogólnym systemie literatury (a więc: a_1 jako wariant A_1, będącego wariantem A; np. bohater X jako reprezentant typu herosa „najzupełniej doskonałego", będącego odmianą herosa „w ogóle").

---

[27] Nie proponuje się tu — wbrew pozorom — praktyki błędnego koła, polegającej na badaniu systemu gatunkowego poprzez zbiór reprezentantów oraz zbioru reprezentantów poprzez system gatunkowy. Sądzić wolno, iż dla rekonstrukcji systemu gatunkowego byłoby wystarczające zbadanie „reprezentantów aktywnych", i to tych przede wszystkim, których rola w procesie kształtowania wiedzy aposteriorycznej wśród publiczności literackiej danej epoki może być udokumentowana w sposób nie budzący wątpliwości. Wydaje się, iż w dziejach każdego gatunku staropolskiego dałoby się wskazać, niezależnie od wzorów zalecanych przez poetykę sformułowaną, „dzieło-klucz", stanowiące podstawowe źródło konwencji. Dla trenu np. dziełem takim były *Treny* Kochanowskiego, dla noweli — *Dekameron* Boccaccia.

W każdym wypadku utwór podlega analizie z uwagi na swój związek z paradygmatem gatunkowym. Badanie genologiczne, skupione zarówno na gatunku jak na reprezentantach gatunkowych — zdaje się więc stanowić domenę dociekań semiologicznych [28].

---

[28] O semiologicznym charakterze badań genologicznych oraz o pojęciu kodu, zwłaszcza w odniesieniu do gatunku literackiego, zob. S k w a r c z y ń s k a, *op. cit.*, s. 103—106, 149—150 n.

ZBIGNIEW RYNDUCH

TEORIA STYLU W TRAKTATACH RETORYCZNYCH XVII WIEKU W POLSCE

PRZEGLĄD WAŻNIEJSZYCH ZAGADNIEŃ

W starożytności teoria retoryczna zakres swego oddziaływania rozciągała na wszelkie formy mówionego i pisanego przekazu, w średniowieczu wysuwała niemal na pierwszy plan historiografię i epistolografię. A w czasach renesansu, w dobie przezwyciężania skrajnego cyceronianizmu, m. in. w związku z reformą Pierre'a de La Ramée w połowie XVI stulecia zakres retoryki ulega zwężeniu, ograniczając się w zasadzie do elokucji, do tropów i figur, do wzbogacania aparatu zdobniczego. Pisze wspomniany autor:

> *Haec Rhetoricae virtus et propria et sola est; ut possit troporum luminibus variare, insignibus figurarum exornare, modulatione vocis permulcere, dignitate gestus excitare: quae quidem maxima virtus et amplissima est* [1].

Tak więc nad *ars persuadendi* poczyna górować zdecydowanie *ars bene dicendi*. Nie bez związku z tym zacznie retoryka w coraz większym stopniu zbliżać się do poetyki i poezji. Ale to zjawisko w pełni wystąpi dopiero w połowie w. XVII i później, oczywiście nie tylko w Polsce. Zaznaczyć wypada, że wpływy poetyki na retorykę bywały, ze względu na nieporównanie mniejszą normatywność poezji, raczej nikłe; należy wziąć pod uwagę i to, że mówca w zasadzie utożsamiał się z narratorem, poeta natomiast często przemawia ustami *dramatis personae*.

Niemniej o naturalnym zbliżeniu retoryki do poetyki czytamy w *Proemialiach* do jednej z XVII-wiecznych retoryk:

> *Audivisti Rhetor Grammaticam esse artem bene dicendi, disce etiam Rhetoricam esse artem bene dicendi, hoc tantum differunt, quia bene dicere grammaticaliter est dicere iuxta constructionem seu regulas grammaticorum. Bene*

[1] P. Ramus, *Scholae in tres primas liberales artes [...]*. Edidit J. Piscator. Frankofurti 1581, s. 14 („Właściwą i jedyną zaletą retoryki jest, iż może ona urozmaicać tekst efektami tropów, zdobić znakomitymi figurami, koić melodią głosu, pobudzać godnością gestu; to zaiste jej największa i najpełniejsza zaleta"). Przekłady z łaciny pochodzą od autora artykułu.

vero dicere Rhetorico est dicere ornate, eleganter per tropos et figuras, Rhetoricus hic idem quod Grammaticus bene dicit, id est iuxta constructionem suam idem aut Rhetor bene dicit, exornat tropis figurisque [2].

I tak, w oparciu o tego typu wskazania teoretyczne, ale z pewnością nie bez związku z codziennymi doświadczeniami nauki szkolnej, zastanawiano się nieraz, jak powinien kształtować się właściwy styl wymowy. Chodziło przede wszystkim o wymowę popisową, której styl musiał być wypracowany (*elaboratus*), ozdobny, podczas gdy wymowa radna wymagała w zasadzie stylu bezozdobnego (*humilis*), sądowa zaś — ciętego (*acutus*). I na tej właśnie płaszczyźnie otwarła się droga do mnożenia odmian stylowych i dostosowywania ich do przeróżnych tematów, w wyniku czego „typologia stylu [...] komplikuje się i rozrasta" [3]. Efekty tych procesów, ilościowo niezwykle bogate, są co do jakości często nikłe, nawet żałosne. Przyczyny były różnorakie i przecież znane. Sądzę, że jedną z przyczyn zasadniczych uchwycił już w odniesieniu do renesansu Henryk Barycz:

> Rosnącemu zapałowi dla studiów nad retoryką, entuzjazmowi dla antyku, opanowaniu coraz bardziej mistrzowskiemu łaciny w słowie i piśmie nie towarzyszyło bynajmniej właściwe teoretyczno-naukowe badanie języków, nie rozwijały się też studia filologiczne nad językiem własnym i obcym [4].

Ogólna charakterystyka pism retorycznych w Polsce XVII wieku

Traktaty retoryczne, zarówno w Polsce powstałe jak i obce, przedstawiają bardzo różną wartość. Ilościowo przeważają retoryki pozostałe do dziś w rękopisach, z reguły łacińskie, z rzadka tylko posługujące się szczupłą egzemplifikacją polską. Na czoło wysuwają się retoryki jezuickie i pijarskie, o tyle mniej wartościowe i ciekawe, o ile bardziej oddalone w czasie od renesansu. Służyły one jednak i nauczycielom, i uczniom, pełniąc w jakiejś mierze rolę podręczników teorii i praktyki retorycznej. Układano je często w formie dialogowanej, także w postaci pytań i odpowiedzi, jakby na kształt katechizmu. Często podają one, na kilkuset nawet stronicach, zbiory najróżniejszych wiadomości o świecie, bywają również obszernymi kompendiami wiedzy o Polsce, wyposażonymi nierzadko

[2] Retoryka ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego, rkps 553, s. 6—7 („Słyszałeś, mówco, że gramatyka jest sztuką dobrego mówienia, zrozum, że retoryka jest nią także, z tą tylko różnicą, że dobrze mówić gramatycznie — to znaczy zgodnie z konstrukcją gramatyczną i jej regułami. Dobrze zaś mówić retorycznie — to znaczy mówić ozdobnie, wytwornie, z zastosowaniem tropów i figur. Ale i retor, i gramatyk mówi dobrze — zgodnie z konstrukcją gramatyczną, retor jednak mówi dobrze, gdy zdobi mowę tropami i figurami").

[3] T. Michałowska, *Między poezją a wymową*. Wrocław 1970, s. 248.

[4] H. Barycz, *Rozwój nauki w dobie Odrodzenia*. W zbiorze: *Odrodzenie w Polsce*. Cz. 1. Warszawa 1956, s. 89.

w spory dział „*allusiones ad stemmata*", jakże przydatny dla układacza mów, listów czy utworów panegirycznych. Są również retoryki z dodatkiem epistolografii, trafiają się niekiedy inne, zawierające elementy poetyki. Na ogół nie znajdujemy w retorykach pełnego, systematycznego wykładu o stylach, mimo że dział „*elocutio*" bywa bogato rozbudowany. Są jednak tego typu kompendia szerzej problematykę nauki o stylach traktujące, jak np. *Polonia compendiosa [...]* (Leopoli 1690, Bibl. PAN w Kórniku, rkps 610), także *Wykłady retoryki* w kolegium jezuickim w Krośnie z lat 1658—1660 (Bibl. Ossolineum, rkps 8024/I), wreszcie retoryka ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

Ogół tego rodzaju retoryk, w pełni jeszcze nie zbadanych, stanowi bez wątpienia cenny materiał dla poznawania ówczesnej świadomości w zakresie teorii retorycznej i stylistycznej, jakkolwiek traktaty te reprezentują bardzo nierówny poziom. Nieporównanie większą wartość miewają prace retoryczne drukowane, przede wszystkim powstałe w ośrodkach innowierczych, głównie pomorskich. Niewątpliwie wyróżnia się tu publikacja jednego z wybitnych profesorów Gimnazjum Akademickiego w Gdańsku, Bartłomieja Keckermanna, pt. *Systema rhetoricae* (Hanoviae 1608, Bibl. Gdańska PAN Fa 38138), w szczególności zawarta w tymże dziele *Rhetorica specialis*. Ustosunkowuje się w niej autor do problematyki stylu lipsjańskiego, dyskutuje z teorią Pierre'a La Ramée w ten sposób, że „przyjmując w zasadzie wiele postulatów ramizmu, przykrawa je jednak do arystotelesowsko-cycerońskiego schematu" [5]. Znakomity logik domaga się równowagi w zakresie *inventio*, *dispositio* i *elocutio*. Wymienić też trzeba królewieckiego Andrzeja Crebsa, który wydał w Gdańsku swoją *Praxis rhetorica* w 1611 roku. Był to retor rozsądny, korzystał m. in. z pism Keckermanna, zalecał umiar w stosowaniu figur i tropów, co odnosi się także do zakresu nauczania [6].

Problematyką czterech zasadniczych cech elokwencji zajął się, w oparciu o dzieła Melanchtona, Jan Martini w swych *Institutiones rhetoricae* (Dantisci 1634), rozpatrując *puritas*, *perspicuitas*, *ornatus*, *decorum* (czystość, przejrzystość, ozdobność, stosowność). Kilkakrotnie wypadnie odwołać się w tym szkicu do prac Jana Mochingera (*Orator atque rhetorista*, Dantisci 1641) i Joachima Pastoriusa (*Palaestra nobilium seu concilium de generosorum adolescentum educatione in gratiam quorundam illustrium Polonorum conscriptum*, Elbingae 1654).

W Gdańsku wydano również pisma głośnego teoretyka holenderskiego Johanna Gerarda Vossiusa, tj. *Elementa rhetorica* (1634) i *Rhetorices con-*

---

[5] B. Otwinowska, *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku*. Wrocław 1967, s. 148—149.

[6] A. Crebs, *Praxis rhetorica, hoc est perspicua et methodica in eloquentiam introductio*. Dantisci 1611, s. 58.

tractae (1648). W Toruniu zaś w r. 1619 wydaje Walenty Fabrycjusz *Disquisitio de formis styli variis [...]*, szeroko omawiającą styl Cycerona i Lipsiusa oraz wyrażającą pełne uznanie dla Marka Tulliusza przy równoczesnym jednak wyczuciu niewłaściwości naśladowania wyłącznie jednego autora, a także ignorowania potrzeb nowej epoki, których istotne zrozumienie w dziedzinie języka i stylu wykazał Justus Lipsius.

W sumie wymienione wyżej prace retoryczne przedstawiają wysoką na ogół wartość, są oparte na wzorach renesansowych, głównie Cypriana Soareza, Jana Sturma, Nicolausa Caussinusa i innych. Natomiast zdecydowane obniżenie poziomu dostrzec można w opublikowanych pismach retorycznych autorstwa jezuitów: Kazimierza Kojałowicza, np. *Institutionum rhetoricarum pars prima [...]* (Vilnae 1654), oraz Jana Kwiatkiewicza *Phoenix rhetorum* (Cracoviae 1672), *Eloquentia reconditior* (Posnaniae 1698). Należy tu również wymienić, mimo swoistej odrębności charakteru dzieła, Andrzeja Maksymiliana Fredry *Vir consilii [...]*, z r. 1676, wydane dopiero w 1730 r. we Lwowie. Na szczególną uwagę zasługuje też polski dyskurs Stanisława Herakliusza Lubomirskiego o stylu, w jego dziele pt. *Rozmowy Artaxessa i Ewandra* z 1676 r. (wyd. 1683).

W niektórych retorykach spotykamy też elementy poetyki. Zwraca na to uwagę Elżbieta Sarnowska-Temeriusz [7]. Należy tutaj wspomniany wyżej Jan Mochinger ze swoim *Orator atque rhetorista*, Adam Pisarzowski, autor *Auctaria generis deliberativi [...]* z połowy XVII w. oraz Joachim Pastorius, zalecający Homera, Wergilego i Horacego, a to ze względu na ozdobne słowa. Retoryka pijarska *Nidus Wąsouicii oloris [...]* z 1690 r. (Bibl. PAN w Kórniku, rkps 598) podkreśla, że mówca nie może obejść się bez poezji. Nie chodzi tu jednak o naśladowanie poetyckiego stylu, lecz o włączanie do oracji fragmentów poezji, co — zdaniem autora — przynosi korzyść i łacińskiemu, i polskiemu mówcy. W innej retoryce XVII-wiecznej, pt. *Rhetorica seu praecepta elocutionis* [8], znajduje się zachęta do czytania poetów, ale także wyraźna przestroga, by stylu oratorskiego nie przesycać elementami poetyckimi.

Verba

Po reformie Pierre'a de La Ramée w połowie XVI w. coraz bardziej rośnie troska o *copia verborum*, coraz wydatniej *verba* górują nad *res*. Staje się to właściwie identyczne z naruszeniem harmonii pomiędzy treścią a formą, a także równoznaczne z tendencją do przesadnej ozdobności stylu (*ornatus*).

---

[7] E. Sarnowska-Temeriusz, *Wiedza o poezji. Stan badań.* W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej.* Seria 1. Wrocław 1972, s. 519.

[8] Bibl. Ossolineum, rkps 1122/I.

Już w 1592 r. Melchior Junius, profesor wymowy w Strasburgu, domaga się *verborum copiam magnam, iudicium acre non solum in sententiis, verum etiam in verbis et dicendi luminibus*[9]. W wymowie doradczej (*genus deliberativum*) słowa mają być skromne (*pura*), poważne (*gravia*), wyraziste (*perspicua*). W wymowie „popisowej" (*genus demonstrativum*) należy używać słów wytwornych (*elegantia*), przenośnych (*translata*) i zamiennych (*immutata*). Natomiast słowa mocne (*ampla*), znaczące (*significantia*), dźwięczne (*sonantia*), słowa znaczeniowo uściślone (*modificata*) przynależą wymowie sądowej (*genus iudiciale*)[10]. Ale już w dwa lata później ten sam autor zwraca uwagę, że niegdyś Platon zarzucał stoikom nadmierną troskę o słowo, Kwintylian zaś uczył, iż elokucja osłabia przedmiot mowy. Jednak i inni filozofowie — dodaje od siebie Junius — ozdobnie się wyrażają[11].

Wartość zasobu słów zależy oczywiście od właściwego ich doboru. Przypomina np. Joachim Vagetius z Frankfurtu, że Juliusz Cezar widział w doborze słów początek sztuki oratorskiej. Ze znamienną przesadą pisze, że w antycznym Rzymie nawet poganiacze wołów znali łacinę lepiej niż wykształceni ludzie czasów nowożytnych, dla których przecież łacina nie jest językiem ojczystym[12]. Przypomnieć można, że na to samo zwracał uwagę z myślą o młodzieży szkolnej Jan Sturm w *De universa ratione elocutionis* (Argentorati 1575).

Wielokrotnie spotykamy mniej lub więcej charakterystyczne pouczenia o zasobie słów w polskich XVII-wiecznych retorykach. Tak np. z retoryki Adama Pisarzowskiego dowiadywał się uczeń, że dobór słów, zwartość i odpowiednie rozłożenie tematu oraz właściwe stosowanie figur zapewniają mowie wzniosłość (*granditas*) i wspaniałość (*magnificentia*)[13]. Natomiast gdański Jan Mochinger podkreśla, iż trzeba wpierw poznać dobrze temat (*res*) i rozplanować go, gdyż staranie o dobór słów znacznie jest łatwiejsze[14]. Ale stosunkowo rzadko spotkać można krytykę słów przesadnie afektowanych. Zawiera ją jedna z retoryk jezuickich, czytamy w niej, iż słowa takie zjawiają się wówczas, gdy ktoś usiłuje tworzyć jakby nowy język, wymyślając nowe nazwy rzeczy. Takie błędy właściwe są tym Polakom, „którzy uważają, że nie wypowiedzą się ozdob-

[9] M. I u n i u s, *Methodus eloquentiae comparandae*. Argentorati 1592, s. 155 („obfitego zasobu słów, trafnego sądu nie tylko w sentencjach, ale też w słowach i ozdobnikach stylu, wyrażonego").

[10] *Ibidem*, s. 185.

[11] M. I u n i u s, *Artis dicendi praecepta*. Argentorati 1594, s. 221.

[12] J. V a g e t i u s, *De stilo Latino disquisitiones VII*. Frankfurt 1613, s. 16.

[13] A. P i s a r z o w s k i, *Auctaria generis deliberativi*. Bibl. Jagiellońska, rkps 5826.

[14] J. M o c h i n g e r, *Dissertatiunculae subitaneae, argumenti rhetorici [...]*. (Ok. 1650). Bibl. Gdańska, rkps 2189, s. 24—25.

nie, jak tylko wtedy, gdy posłużą się stylem napuszonym, a nie wtedy, gdy wypełnią usta słowami ogólnie znanymi". Tu następuje przykład polski:

Niesmaczno, gdy przed afektującym weścia kasztelanów tardują antyporty, z niepoślednim smutno się atracofać [!] afrontem i zawziętej nie ekspediowawszy, głęboko uruminowanej Bombellae, zaczętą wstecz reprymować wyprawę[15].

Inny autor przyznaje większą siłę pojedynczym słowom (*simplicia*) niż zwrotom (*verba coniuncta*). Pojedyncze słowa dzielą się na rodzime (*nativa*) i sztucznie utworzone (*reperta*), z których pierwsze cechują się większą powagą i wdziękiem. Mówca powinien unikać słów brudnych (*inquinata*), a zastępować je wyrazami wytwornymi, posiadającymi wdzięk. Z zasobu *verba gravia* wybierać należy doskonalsze. Np. *charitas* i *pietas* mają większą wagę niż *amor* i *benevolentia*[16].

Z końca XVII w. pochodzi rękopiśmienna retoryka o znamiennym tytule *Suppetiae triumphales gemina verborum copia instructae, erudito in campum eloquentiae Polono equiti.* Autor dowodzi, że trud gromadzenia *copia verborum* bardzo jest użyteczny, ponieważ dobór słów wskazuje na charakter człowieka. Różnorodność indywidualnych cech jest olbrzymia. Wiadomo: inaczej wyraża się człowiek wyniosły i śmiały, inaczej spokojny i opanowany. Wszyscy jednak powinni unikać wulgaryzmów (*verba obsoleta et vulgaria*), przy czym autor powołuje się na Knapiusza, którego — jak powiada — powszechnie uważa się za arbitra. Występuje przeciwko używaniu polskich archaizmów, np. „jakmiarz", „mocen" Przytoczmy tę opinię:

Idem dicendum de verbis Polonicis, quibus antiqui illi utebantur Poloni, quae modo in oratione posita, risum authoribus moverent[17].

Ośmiesza również modne ówcześnie galicyzmy, np. „dziardyny" (fr. *jardin*). Zarówno polscy jak i łacińscy mówcy powinni się strzec takiego słownictwa, jakie prezentuje przykładowo:

Pudełko affektu, miłości, pultinek, ostrego dowcipu świder, bystrego dowcipu kozik, wysokiej uwagi alembik, wierna pamięci szkatułka[18].

W szeregu retoryk pochodzących z drugiej połowy w. XVII, a także i późniejszych, spotykamy wspominane już układy *copia verborum*, przydatnych przy kreśleniu *imago mundi*, według schematu: *Deus, Angeli, Homines, Quadrupedia, Aves* itd. Na całość składały się trzy działy: *Sub-*

---

[15] *Rhetorica seu praecepta elocutionis.* (XVII w.). Bibl. Ossolineum, rkps 1122/I, s. 60 n.

[16] *Retoryka.* (XVII w.). Bibl. Jagiellońska, rkps 2906, rozdz. *De elocutione*, s. 49.

[17] *Suppetiae triumphales gemina verborum copia instructae [...].* (1695). Bibl. Jagiellońska, rkps 1592/I, k. 52 („To samo powiedzmy o słowach polskich, jakich używali dawni Polacy, które zastosowane w mowie wzbudzałyby uśmiech u współczesnych autorów").

[18] *Ibidem*, k. 10.

stantiae, Artefacta, Accidentia. Przykładem jest tutaj *Orator Asiaticus — Copia rerum et verborum*, powstały w Kaliszu około r. 1702 (Bibl. Jagiellońska, rkps 3276).

Tropy i figury

Ogromną rolę antycznej metaforyki także w kształtowaniu języków nowożytnych podkreśla Barbara Otwinowska, widząc w niej narzędzie „poszerzania ich walorów zdobniczych i poznawczych [...] oraz form wyrażania trudnych, nie formułowanych dotychczas treści” [19].

Już Jakub Górski w swym dziele *De figuris* (1560) mocno akcentował znaczenie tropów i figur, których — w oparciu o *Rhetorica ad Herennium* — omówił ponad sto. Szeroko uzasadniał ich znaczenie, podkreślając we wstępie, że wymowa nie może obyć się bez mądrości, jak również i mądrość bez wymowy, ponieważ „*perniciosa est imprudens copia dicendi, inutilis prudentia infans et indiserta*”. Wskazywał m. in. na konieczność stosowania metafory i na jej związki z alegorią, w której widział szersze rozwinięcie metafory.

O tropach i figurach z wielkim, choć jeszcze nie przesadnym uznaniem pisze Nicolaus Caussinus:

> *Quod vestis corpori, stellae caelo, pratis flores, regum coronis margaritae, scaenae et foro tabulae atque insignia, hoc orationi figurae, quibus nihil in oratorum apparatu magnificentius* [20].

Cypriano Soarez wyróżnia jedenaście tropów, w tej liczbie siedem jednowyrazowych, tj. metaforę, synekdochę, metonimię, antonomazję, onomatopeję, katachrezę i metalepsę oraz cztery tropy „*in oratione*”, alegorię, peryfrazę, hiperbaton i hiperbolę [21].

Z pewnością pod wpływem gdańskiego wydania retoryki Soareza pozostawał Jan Mochinger, z tym, że cenioną wielce przez niego amplifikację rozumiał przede wszystkim jako nagromadzenie odpowiednich argumentów, jakkolwiek nie przeczył jej oddziaływaniu również na uczucia. Chyba też za Caussinusem, którego w pismach swych wspomina, mówi Mochinger o figurach:

> *Sicut autem flores hortis, stellae caelo decus conciliant, sic figurae orationi* [22].

---

[19] O t w i n o w s k a, *op. cit.*, s. 175.

[20] N. C a u s s i n u s, *De eloquentia sacra et humana*. Parissiis 1623, s. 148 („Czym szata dla ciała, gwiazdy dla nieba, dla łąk kwiaty, perły dla koron królewskich, obrazy i godła dla sceny i spraw państwa, tym są dla przemówienia figury, od których nie ma nic dla warsztatu mówców bardziej podniosłego”).

[21] C. S o a r e z, *De arte rhetorica libri III*. Dantisci 1645, s. 67, 27.

[22] M o c h i n g e r, *Dissertatiunculae [...]*, s. 17—18 („Jak zaś kwiaty dla ogrodów, a gwiazdy niebiosom ozdoby przydają, tak figury — oracji”).

Wyraźną zaś przewagę roli stosowanych figur i tropów nad kwestią tematu i argumentacji uznaje Michał Radau, jezuita z Braniewa:

> *illud iam vivimus saeculum, in quo cum orationibus nihil non inchoatur, nihil non perficitur* [23].

W nieporównanie większym stopniu hołdować będzie przerostom efektów formy, w tym przesadnej cenie wyszukanych tropów i figur w ramach tzw. wymowy niepospolitej — Jan Kwiatkiewicz, głównie w swym *Phoenix rhetorum* (1672) [24].

Z nieco mniejszą przesadą traktuje te sprawy pijar Michał Kraus. Jego zdaniem istota amplifikacji leży w celowym stosowaniu toposów i figur. Warto też przytoczyć zwięzłe określenie przez Krausa różnicy między tropem a figurą: „*Figura est lumen in sententia, tropus autem in verbo*". Przy tym figura zatrzymuje właściwe znaczenie rzeczy, trop zaś opiera się na znaczeniu przenośnym [25].

W jednej z retoryk XVII-wiecznych spotykamy wytłumaczenie genezy figur, które warto w całości przytoczyć:

> *Inventae autem sunt figurae tribus praecipue de causis: 1) necessitatis gratia, quod non propria vel deesset, vel eam lex carminis repudiaret, 2) ornatus causa ut scilicet orationem illustret et venustiorem efficiat, 3) ut fastidium lenient quotidiani sermonis. Orationis copiosa varietas non minus lectoris pascit animum quam pictura oculos* [26].

Zachętę do unikania wykwintnych figur i amplifikacji w korespondencji, gdyż czynią one list nazbyt afektowanym, znajdujemy w retoryce lwowskiej z końca XVII w., z równoczesnym zaleceniem stosowania w listach polskich pewnych zwrotów łacińskich, jeśli nie dadzą się one z analogiczną mocą wyrazić po polsku. Ale przydają tekstowi polskiemu pewnego wdzięku [27].

---

[23] M. Radau, *Orator extemporaneus*. Vilnae 1640, s. 145 („w takim to już żyjemy wieku, że bez przemówień niczego się nie przedsiębierze ani niczego nie dokonywa").

[24] Zob. Z. Rynduch, *Jana Kwiatkiewicza „Phoenix rhetorum" jako traktat o wymowie barokowej*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Gdańsku" 1962, z. 1.

[25] M. Craus, *Manuductio institutorum rhetoricorum*. Varsoviae 1687, s. 66.

[26] *De arte rhetorica [...]*. (XVII w.). Bibl. Jagiellońska, rkps 3302, k. 28 („Figury wynaleziono z trzech wyłącznie powodów: 1) z konieczności, gdy słowa o przenośnym znaczeniu brak lub poetyka go nie uznaje, 2) dla potrzeby ozdobienia mowy i przydania jej wdzięku, 3) by figury łagodziły powszedniość codziennego języka. Bogata różnorodność oracji nie mniej zachwyca umysł czytelnika jak malarstwo oczy").

[27] *Annulus Poloni Gygis — Arcana eloquentiae*. (1695). Bibl. Ossolineum, rkps 1938/I, k. 6v.

Elocutio

Podobno Demostenes zapytany, co jest najważniejsze w wymowie, trzykrotnie odpowiedział: wygłoszenie (*pronuntiatio*). Cyceron natomiast uznał priorytet wynalezienia i rozplanowania tematu nad kwestią szaty stylistycznej, niemniej jednak uważał elokucję za ogromnie ważną, ujawniającą się w doborze słów, w harmonii zdań, jak również w odpowiednim doborze tropów i figur [28].

W ramach czterech celów elokucji: *perspicuitas*, *puritas*, *ornatus* i *decorum* — radził Melchior Junius unikać dwuznaczności i homonimii, jeśli miałoby na tym ucierpieć zrozumienie rzeczy. Natomiast owe środki wyrazu służyć mogą zabawie i efektowi. *Puritas*, czyli tzw. *Latina pura*, wymaga słów o właściwym znaczeniu (*verba propria*) i powszechnie znanych, nie znosi zaś słów obcych, cudzoziemskich; *ornatus* chwałę przynosi mówcy, gdyż „*Exhorrescant homines et Oratorem tamquam Deum aliquem inter homines esse arbitrentur*" [29].

Cypriano Soarez opowiada się za prymatem elokucji, upatrując w niej słodycz, świeżość, gładkość. Niechaj orator tak przemawia, by w napięciu trzymać słuchaczy [30].

Jan Mochinger w *Orator atque rhetorista* (1641) domaga się w oparciu o pisma Cycerona, Plutarcha, a także Erazma z Rotterdamu różnorodności stylu (*varietatem elocutionis*). Uważa bowiem, że trudniejsze jest wysłowienie niż samo rozumienie tematu. Łatwiej bowiem jest poznać rzeczy, zazwyczaj narzucające się naszym oczom, niż słowa dostępne tylko rozumowemu poznaniu. Rozmaite są odmiany zasadniczych stylów. Z powołaniem się na Vossiusa omówił Mochinger także niektóre wzajemne relacje stylowe.

W rękopiśmiennej retoryce z 1670 r. autor zwraca się do uczniów z zapowiedzią przedstawienia ideału rzymskiego mówcy. W rozdziale o wysłowieniu wyraża w sposób dość charakterystyczny ambicję nauczania dobrej elokucji:

> *Futurum id e re vestra existimo, si nimirum ornate loqui vos instituam, quam invenire et disponere. Hoc enim plus ingenii et iudicii requirit* [31].

Przykładem niewłaściwej i przesadnej troski o elokucję są traktaty retoryczne Jana Kwiatkiewicza, w szczególności zaś *Eloquentia recondi-*

---

28 *De elocutione*. (XVII w.). Bibl. Jagiellońska, rkps 2906, k. 49v.

29 M. Iunius, *Artis dicendi praecepta [...]*. Argentorati 1594, s. 235 („Ludzie doznają wstrząsu uważając, że poeta jawi się między nimi jakby jakiś bóg").

30 C. Soarez, *De arte rhetorica [...]*. Dantisci 1645, s. 63.

31 *Idea Romani Oratoris*. (1670). Bibl. Jagiellońska, rkps 6086, k. 1 („Na przyszłość uważam, że przynajmniej nauczę was ozdobnego mówienia w większej mierze niż wynajdywania tematu i jego rozplanowania. To bowiem wymaga większego talentu i rozsądku").

tior (1689), pełna wręcz dziwactw i pretensjonalnej ozdobności stylistycznej. Są tu rzeczywiście, zgodnie ze sformułowaniem zawartym w obszernym tytule tego dzieła („*varia admirabilis eloquentiae specimina*"), rozmaite przykłady wzbudzającej podziw wymowy, szczegółowo rozważane i zalecane. Nie brak i takich retoryk, jak np. wspomniana już *De eloquentia*, gdzie największy nacisk położono na *copia verborum*, cały zaś obszerny manuskrypt wypełniają najdziwniejsze „*allusiones ad stemmata*", spotykane zresztą w bardzo wielu retorykach XVII wieku [32].

Retoryka a poezja

W miarę zbliżania się retoryki do poezji, po oderwaniu retoryki od dialektyki i logiki przez Pierre'a de La Ramée, spotykamy coraz częściej zalecenia dla mówców, by korzystali z dorobku poetów. I tak np. Melchior Junius zachęca mówców do lektury poetów, gdyż oni pierwsi wyróżnili się w elokucji.

Szymon Starowolski uważa Jana Kochanowskiego za tak wymownego w polszczyźnie, że przyznaje mu miano drugiego Marona [33]. Autor retoryki z elementami poetyki, pt. *Gladius et pugio*, przedstawiając gatunki opisu (*descriptio*) posługuje się egzemplifikacją z poezji Jana z Czarnolasu (*Satyr*, *Pieśni* itp.) [34]. Nauczyciel gdański z połowy XVII w. pisze:

> *uti ille Poeta laudatus Orator, qui tumultum composuit vultu dextraque silentia fecit, satis decore se geret* [35].

Vossius — jak wiadomo — ubolewał nad wzrastającą skłonnością do zdobnictwa i przewagą *verba* nad *res*. Pisał m. in.:

> *Rhetor non de quibusvis agit argumentis, sed de iis, quae conducunt ad faciendam fidem* [36].

Podobnie Soarez, jakkolwiek skłania się już ku wzmożonemu zdobnictwu, wykazuje jeszcze wiele w nim umiaru, przestrzegając przed użyciem słów w mowie potocznej nie stosowanych, które bardziej przystoją poetom niż mówcom [37].

---

[32] *De eloquentia.* (XVII w.). Bibl. Ossolineum, rkps 3413/I.

[33] Sz. Starowolski, *De claris oratoribus Poloniae.* Bm., 1758, s. 33 (wyd. 1: Florentiae 1628).

[34] *Gladius et pugio [...].* (In coll. Macieioviano SJ 1682). Bibl. Jagiellońska, rkps 2545, k. nlb.).

[35] *Gymn. Oratorii penetrale alterum [...].* (1642). Bibl. Gdańska, rkps 509, k. 132v („Podobnie jak i poeta, chwalony bywa mówca, który twarzą wyraża wzburzenie i czyni właściwe pauzy, a przez to wystarczająco uwydatnia stosowność").

[36] G.J. Vossius, *Commentariorum rhetoricorum libri VI.* Lugduni 1643, ks. 4, s. 81 („Mówca posługuje się nie dowolnymi argumentami, lecz takimi, które zapewniają wiarę u słuchaczy").

[37] Soarez, *op. cit.*, s. 66.

Nicolaus Caussinus również przestrzegał przed nadużywaniem stylu poetyckiego w mowie niewiązanej [38]. Retoryka z XVII w. ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu kładzie duży nacisk na *ornatus*, ponieważ rodzaj epidejktyczny wymaga stylu wypracowanego (*elaboratus*). Niemniej stwierdza, iż styl retoryczny degeneruje się, jeśli przechodzi w styl poetycki [39].

W późniejszych, zwykle coraz lichszych retorykach, sięgających początków w. XVIII, znika już wszelki krytycyzm w stosunku do przerostów zdobnictwa i nadmiernego stosowania stylu poetyckiego, a to w związku z coraz większym rozkwitem twórczości panegirycznej. W retoryce pod wymownym tytułem *Orator Asiaticus* czytamy, że wiek bieżący wymaga od mówców duchownych i świeckich „*ingeniosas allusiones ad circumstantias personarum, rerum [...] ad stemmata Nobilitatis etc.*" [40] Zaleca się tu wszelkiego rodzaju kombinacje alegoryczne itp.

W przemyskim manuskrypcie *Arcana Rhetoricae et Poeticae*, pochodzącym już z w. XVIII, stwierdza się także, że sprawy związane z *memoria* i *pronuntiatio* są równie ważne dla retora i poety. Dla ilustracji faktu, jak z coraz to bardziej wątpliwym efektem uczono w szkołach pisania wierszy, niechaj posłuży przykład z *Exercitium Polonicum*, na przemian po łacinie i po polsku pisanego. Czytamy:

> Nie bój się, Nowodworski, poeto szkolnych fasołów, tylko pracy i potu ustawicznego z czoła nie żałuj wylać. Nie masz ci nic, zda mi się, tak trudnego na świecie, czego by praca i pieczołowanie codzienne nie zwyciężyło.

W tym samym piśmie apoftegmat łaciński: „*Demosthenes adeo vehemens in dicendo fuit, ut tonare non dicere videretur*" — takim oto skwitowano wierszem:

> Demostenesa któreż usta godnie
> Wysławić mogą, tak gładkiego w mowie,
> Że co wymówił, to wszystko łagodnie.
> Lecz niech samą rzecz zamknie w jednym słowie.
> Oratorowie tak trzymają zgodnie,
> Iż nikt nie zrównał jego mądrej głowie —
> Nadto nie słowa, lecz prawie pioruny
> Z ust swoich puszczał, w mowie wyćwiczony [41].

---

[38] N. Caussinus, *De eloquentia sacra et humana libri XVI*. Parissiis 1623, s. 91—92.

[39] Retoryka ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego, rkps 553, ks. 3: *De elocutione*, s. 360.

[40] *Orator Asiaticus [...]*. (ok. 1702). Bibl. Jagiellońska, rkps 3276, s. 4—5.

[41] *Arcana Rhetoricae et Poeticae Artis*. Praemislive 1714. Bibl. Jagiellońska, rkps 3278, s. 23.

Wiadomo, że poetów zarażonych, jak by powiedział Łukasz Opaliński, „głupiej fantazyjej dymem"[42] już w latach nauki szkolnej — nie brakowało w Polsce, wystarczy wskazać na niecne na ogół rymowanki Paska w jego znakomitych *Pamiętnikach*. Ale takie szkolne wiersze nie miały jednak nic wspólnego ze świadomością poetów z prawdziwego zdarzenia, wcale nie tylko najwybitniejszych. Zacytujmy puentę jednej z „dworzanek" Stanisława Serafina Jagodyńskiego, zatytułowanej *Poeta*:

To poeta, komu Bóg ducha swego daje.
Bo duszę rzeczom dawać, tworzyć co z niczego,
Trzeba mocy do tego i ducha Boskiego[43].

Ćwiczenia stylistyczne

Wartościowe ćwiczenia stylistyczne uprawiano w XVII w. w kolegiach jezuickich, stosując metody i niektóre praktyki Jana Sturma, z tym jednak, że z większym oporem wprowadzano ćwiczenia tzw. *utriusque styli*, i po łacinie, i w języku narodowym. Nie lepiej też bywało pod tym względem w szkołach pijarskich. Zdecydowanie wyższy poziom reprezentowały szkoły innowiercze, w szczególności pomorskie. Wiele umiaru i rozsądku w odniesieniu do ćwiczeń stylistycznych wykazuje Bartłomiej Keckermann w *Rhetorica specialis*, stanowiącej część jego *Systema rhetoricae*. M. in., wyraźnie w opozycji do jezuitów, protestował on przeciw wyłączaniu języka ojczystego. Doceniając potrzebę zdobienia stylu, stawiał na pierwszym miejscu inwencję i logiczną argumentację. Protestował też przeciw nadmiernemu stosowaniu archaizmów, a nawet alegorii. Uważał, że styl musi odpowiadać charakterowi człowieka, który najczęściej bywa jednostką przeciętną, wobec czego w praktyce styl „średni" (*mediocris*) najbardziej bywa przydatny. Styl ten cechuje się głównie bogactwem treści, a nie słów. W ćwiczeniach trzeba stopniować trudności, dążyć do coraz lepszych wyników, „*ita enim naturae ordo postulat, ut ab imperfectioribus ad perfectiora progrediamur*". Ćwiczenia stylu należy zaczynać od przekładów, najpierw z łaciny na język ojczysty, ze wskazaniem dla ucznia: „*Idque facies septies*". Później powinien uczeń przekładać z języka krajowego na łacinę, a z tym wiąże się uwaga: „*Idque saepius facies quam septies*". Podkreśla też Keckermann wagę rytmu (*numerus oratorius*):

qualis est rerum de quibus tractat [scil. orator] affectio, talis etiam sit vocum praesertim finalium dimensuratio.

---

[42] Ł. Opaliński, *Poeta nowy*. W antologii: *Poeci polskiego baroku*. T. 1. Warszawa 1965, s. 658.

[43] *Poeci polskiego baroku*, s. 345.

Wyjaśnia również, że *numerus poeticus* powstał z naśladowania natury oraz z obserwacji *poeticorum ingeniorum*, natomiast *numerus oratorius* wywodzi się „*ex numero poetico, cuius voluptatem Rhetores sibi imitandam duxerunt*" [44].

W 1654 roku wydano w Elblągu traktat Joachima Pastoriusa pt. *Palaestra nobilium seu concilium de generosorum adolescentum educatione in gratiam quorundam illustrium Polonorum conscriptum.* Autor pisze, że Polacy kochają wolność, a jednym ze środków jej strzeżenia jest wymowa — i polska, i łacińska. Wskazuje również na konieczność stałego ćwiczenia stylu w oparciu o poglądy Cycerona, Terencjusza i innych pisarzy starożytnych. Poza tym powinno się młodzież zapoznawać z mowami dawnych Polaków.

Celowość ćwiczeń w języku ojczystym i łacińskim podkreślają też *Ideae rhetoricae* (1676) Jana Piotra Titiusa. *Miraculum orbis eloquentiae* (1692) — retoryka napisana w kolegium pijarskim w Rzeszowie, podaje w sposób przystępny szereg wiadomości teoretycznych. Jej autor nie widzi różnicy pomiędzy retoryką a elokwencją, jeśli się rozpatruje sprawę z pozycji praktyki „mówniczej". Natomiast przy nauczaniu oratorstwa różnica ta jest istotna, analogiczna do istniejącej pomiędzy narzędziem a przedmiotem wykonanym przy pomocy tegoż narzędzia. Nie ma też różnicy pomiędzy retoryką a poezją, poza tym jedynie, że poezja jest związana liczbą sylab (*numeris syllabarum adstricta*). Jest to — dodajmy — dość wymowny dowód już nie tylko zbliżenia, ale nawet zacierania się granicy między retoryką a poetyką w drugiej połowie XVII wieku. Omawiany traktat retoryczny zawiera też setkę ćwiczeń łacińskich i polskich, przeważnie traktujących tematy na zasadzie „za i przeciw". Przykład: „*Adolescentes mulcta et rigore sunt tractandi — Adolescentes sunt benevole tractandi*". Są tu również przykłady polskich wierszowanych opracowań na podobne tematy [45].

Mieszanie stylów

Jedną z najważniejszych po połowie XVI w. publikacji z zakresu nauki o stylach było w Polsce dzieło Jakuba Górskiego *De generibus dicendi* (1559). Już wtedy w rezultacie poszerzenia zakresu retoryki

---

[44] B. Keckermann, *Systema rhetoricae*. Hanoviae 1608, ks. 2, s. 900 („tego bowiem domaga się porządek natury, by przechodzić od rzeczy mniej doskonałych do doskonalszych"), s. 357 („jakie bowiem jest zaangażowanie w temat, o którym się traktuje, taka będzie gradacja wyrazów, zwłaszcza końcowych"), s. 358 („Rytm oratorski bierze początek z rytmu poetyckiego, którego wdzięk uznali mówcy za godny naśladowania").

[45] *Miraculum orbis eloquentiae*. (1692). Bibl. Czartoryskich, rkps 1555.

w dziale „*elocutio*” (reforma Pierre'a de La Ramée), wprowadza Górski — w oparciu o Cycerona — pięcioczłonowy podział *genera dicendi*, a więc: *dilucidum, breve, probabile, illustre, suave*. Styl jasny (*dilucidus*), przydatny w tekstach naukowych, preferuje „*verba propria et usitata*”. Styl zwięzły (*brevis*) unika wyrazów złożonych (*composita*), styl przekonujący, wiarygodny (*probabilis*) cechować się powinien maksymalną sugestywnością. Styl znakomity (*illustris*) to odwrotność stylu zwięzłego, odznacza się wyrazistością i świetnością figur. Wreszcie styl przyjemny (*suavis*) wymaga miło brzmiących i łagodnych słów. W zależności od potrzeby zaleca Górski mieszanie tych stylów, ale w sposób ostrożny i umiejętny.

W XVII wieku coraz wyraźniej zaznacza się pogoń za efektami retorycznymi i stylistycznymi, mniej lub więcej pustymi. Jan Kwiatkiewicz uczy, jak wypowiadać się na określony temat różnorodnymi stylami, np. prostym czy uczonym, alegorycznym czy wzniosłym, ciętym, umiarkowanym czy gwałtownym („*puro stylo vel erudito, vel allegorico, vel sententioso, vel acuto, leni, vehementi, conciso vel late lucido*”)[46].

A w parę lat później w *Summa doctrinae rhetoricae [...]*, wchodzącej w skład *Curiosa Rhetorica*, zaprezentował nieznany autor „*elocutionem multiplici stylo, florido videlicet et acuto, erudito et allegorico, amplo et conciso*”. A oto z tejże retoryki przykład polski:

> *Mowa na pogrzeb zmarłej panny*: Jeżeli tedy prawdziwym sposobem żywot ludzki wszystek jest w podobieństwach, któż morzem burzliwym, któż komedyją, któż jakimsi tragicznym *spectaculum*, któż żołnierstwem, grą, punktem, któż na ostatek niejakim nazywa być kwieciem, które łacno, nic nie czekając siekiery, może było wam Niebo swoim wionęło wiatrem [...] [47].

Emeryk Fridvaldski w swym *Opusculum institutionum poeticarum [...]* (Lesnae 1684) pisze również „*de variatione styli*”, która w jego ujęciu jest „*commutatio styli rationis secundum artem, manente eadem sententia*”. Odróżnia on *variatio rhetorica* dla początkujących i dla zaawansowanych. Początkujący (*incipientes*) operują tropami, figurami i periodami, zaawansowani (*provectiores*) dobierają argumenty już to aprobujące (*argumenta probantia*) już to amplifikujące, co jest dostosowane do rodzajów wymowy (*genera orationum*) i odpowiednich stylów. Ten sam autor w *Tirocinium Rhetoricum* (Lesnae 1690) przestrzega przed napuszonością i poetyckością stylu, których nie dopuszcza *puritas rhetorica*. Dowodzi on, iż kto tak czyni, upodobnia się do słynnej kawki Ezopa

---

[46] J. Kwiatkiewicz, *Phoenix rhetorum [...]*. Cracoviae 1672, s. 562.
[47] *Summa doctrinae rhetoricae [...]*. (1675). Bibl. Ossolineum, rkps 1126/I, s. 210.

(*graculus Aesopica*). Wszakże niepożądane są plebejskość i prostactwo (*plebitas et vilitas*), wtedy bowiem mowa staje się zimna, jałowa, niespójna (*male iuncta*), nierytmiczna, chłopięca (*puerilis*) [48].

Przemiany prozy

Morris W. Croll pokazał, jak proza barokowa na Zachodzie odchodzi od okresu cycerońskiego z jego trójdzielnym podziałem i bierze sobie za wzór okres Tacyta i Seneki [49].

Antyczny, cyceroński trójpodział stylów załamuje się w Europie w w. XVII, szczególnie we Francji.

Jak wiadomo z ostatnich badań, w Polsce już w pierwszych latach XVII w. poczęła się kształtować świadomość teoretyczna, związana z modernistycznym, antycycerońskim ruchem w literaturze europejskiej [50].

Byłoby oczywiście błędem sądzić, że ta świadomość w Polsce mogła być w tym czasie powszechna, że w pełni zerwano z cyceronianizmem, którego twórczy okres kończy się już właściwie z Erazmem z Rotterdamu. Jeszcze w 1624 r. wychodzi w Krakowie dziełko Jana Innocentego Petrycego pt. *Palaestra oratoria sive imitatio Ciceronis*, które zjednało autorowi wiele uznania u nauczycieli i uczniów Akademii Krakowskiej. Petrycy w piśmie tym zamieścił cztery mowy przez siebie skonstruowane, ściśle jednak oparte na tzw. katylinarkach Cycerona. Pierwsza z tych mów to panegiryk dla królewicza Władysława, dwie następne traktują o chocimskiej wiktorii. Ostatnia wreszcie, najmocniej wzorowi Cycerońskiemu podporządkowana, traktuje o potrzebie pomsty na Tatarach w związku z ich napadami na Polskę w 1623 roku. Przypomnijmy początek tej mowy w zestawieniu z pierwszą mową przeciw Katylinie.

CICERO	PETRYCY
Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?	*Quousque tandem Quirites circum ora oculosque nostros ferox impunitate volitabit Scytha?*
Quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet?	*Quamdiu nobis etiam eius insultabit insolentia?*
quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?	*quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?*

Jak widać, naśladowanie to mechaniczne — Petrycy ignoruje słuszne wskazania Erazma z Rotterdamu, Jana Sturma i innych, mówiące o tym,

---

48 M. E. Fridvaldski, *Tirocinium rhetoricum*. Lesnae 1690, s. 34.

49 W. Weintraub, *O niektórych problemach polskiego baroku*. W: A. Sajkowski, *Barok*. Warszawa 1972, s. 284.

50 T. Michałowska, *Między poezją a wymową*. Wrocław 1970, s. 348.

że istota naśladowania nie polega na powtarzaniu wyrazów i form, ale na sposobie traktowania tematu, na właściwym doborze słów i ozdób stylu.

W Polsce przyczynili się do przedłużenia popularności utworów stanowiących imitację Cycerona głównie jezuici, uważający dzieła Marka Tulliusza za znakomity środek do nauczania pięknego stylu. W rękopiśmiennej retoryce z 1682 r. wykazuje nie znany nam nauczyciel Collegium Macieiovianum SJ, że wszelkie ozdoby stylowe czerpać należy ze starożytnych mówców i historyków, przede wszystkim zaś z Cycerona, „*qui ad id unum natus est, ut in illo totas suas vires experiret Eloquentia*" [51]. Jeszcze i w retoryce Adama Pisarzowskiego, powstałej około połowy w. XVII, znajdziemy trawestację pierwszej katylinarki, skierowaną tym razem przeciw Bohdanowi Chmielnickiemu:

Quousque tandem abutere sicariorum improbissime Chmielnicki, vel numine, vel nostra patientia? [52]

W jednej z retoryk, powstałych na przełomie w. XVII i XVIII, pt. *Miscellanea rhetorica* [53], omawiającej cztery „filary" (*adminicula*) retoryki, tj. naturę, sztukę, ćwiczenia i naśladowanie, czytamy: „*Imitatio est confirmatio styli proprii stylo alieno*". Autor wyjaśnia, że dzieje się tak, kiedy mówca w oparciu o dzieło danego pisarza kształtuje podobny tekst, podobny nadaje mu sens i posługuje się analogicznymi zwrotami. Takie też stosuje figury i tropy oraz inne retoryczne ozdoby, jakie dostrzega we wzorze. Naśladowanie retoryczne może być rodzime (*vernacula imitatio*) i obce (*peregrina*). Rodzime jest wtedy, gdy powstaje na gruncie swojskich idiomów, obce zaś, jeśli czerpie z postronnego tworzywa.

Omówiliśmy tu wyłącznie przykłady szkolne. Jednakże w tym czasie widać już w Europie próby odnajdywania innych możliwości, innych potrzeb. Autorytet Cycerona w zasadzie nie słabnie, ale przecież i w XVI w. Iustus Lipsius i Michel Montaigne zgodnie z tendencjami epoki sięgają do wzorów Tacyta i Seneki, hołdując daleko posuniętej indywidualizacji stylu, zdolnego dać wyraz osobowości pisarza w sposób zwięzły, dowcipny, często paradoksalny. Jak wiadomo, w Polsce przekazicielem i propagatorem tych przemian był wspomniany już Walenty Fabrycjusz. Dodajmy mimochodem, że dla nowego kierunku w prozie wielce przydatne były pisma Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, w szczególności znany i dyskutowany w Europie traktat *De acuto et arguto* oraz

---

[51] *Gladius et pugio [...]*. (1682). Bibl. Jagiellońska, rkps 2545, k. nlb. („który po to jedynie się urodził, aby poprzez niego wypróbowała wymowa wszystkie swoje możliwości").

[52] Pisarzowski, *op. cit.*, s. 168.

[53] *Miscellanea rhetorica saeculi XVII et XVIII*. Bibl. Ossolineum, rkps 5342/I.

rozprawa *De figuris*. Były to jednak w Polsce przejawy raczej odosobnione. W praktyce szkolnej i w życiu publicznym zwyciężały pochodne tradycyjnych trzech stylów — o coraz bardziej wątpliwej jakości. Cóż więc dziwnego, że z biegiem czasu „*ars persuadendi*" coraz częściej była zastępowana przez „*ars bene dicendi*", z tym, że to „*bene*" nabierało wyraźnie znaczenia „*copiose*" i „*ornate*", co sprzyjało przede wszystkim wszelkiego rodzaju elukubracjom chwalczym, panegirycznym, przy równoczesnym nawyku „zdobienia" polskiej prozy wtrętami łacińskimi. Przytoczmy dwa przykłady. Pisze w drugiej połowie XVII w. Jan Stefan Wydżga:

> Żem łaciny niemało polszczyźnie przydawał, dziwować się nie będzie ten, komu humor i styl teraźniejszego wieku wiadom, kiedy to weszło w zwyczaj haftować polski nasz język łacińskimi wzorkami [54].

Próbkę tego rodzaju „haftowania" wyjmujemy z *Manuscripta* Jana Żychlińskiego, kasztelana międzyrzeckiego. Jest to *Mowa oddając pannę*, gdzie m. in. czytamy:

> Dawno by był świat w swojej poszwankował istocie i ozdobie, gdyby go *sacra coniugii sidera, arcanis nexibus* nie stwierdzały. A wszystki, cokolwiek w rzeczachpospolitych gromadnego, w zagęszczonych miastach i prowincjach osiadłego, w rozkrzewionych domach i familiach zjednoczonego widziemy, a *prima coniugali Societate processit*. Ta cudowna i chwalebna *disparatorum Unio* świat wszytek jednoczy, rozkrzewia, konserwuje i ozdabia [55].

Taki to właśnie styl szkolnomakaroniczny potępia Stanisław Herakliusz Lubomirski w *Rozmowach Artaxessa i Ewandra*. Wiadomo, że jego sądy nie były konsekwentnie przemyślane, często słuszne, niekiedy jednak kapryśne i wydumane czy też tylko na igraszce słownej oparte, jak np. to, że „T a c y t nikogo nie c y t u j e".

> Nie starczyło Lubomirskiemu świadomości teoretycznej na porządkowanie zarysowanego obrazu, zatłoczonego nazwiskami i tytułami dzieł, jego oceny są przypadkowe i sprzeczne [56].

Zacieśnianie zakresu retoryki wskutek odrywania jej od dialektyki i logiki, ciągle wzrastająca służebność elokucji we wszelkich formach wypowiedzi ustnej i pisemnej, pociągały za sobą coraz to wydatniejsze zbliżanie retoryki do poezji. Stąd ogromny wzrost metaforyki w dobie baroku, który „poprzez metaforę ujrzał świat" [57]. W ogromnym skrócie powiedzieć by można, że stale zwiększa się w tej epoce rozdział pomiędzy

---

[54] J. S. W y d ż g a, *Historia abo Opisanie wielu poważniejszych rzeczy, które się działy podczas wojny szwedzkiej w Królestwie Polskim od [...] 1655 aż do roku 1660*. B. m. r. [1662—1665], s. 4—5.

[55] A. Ż y c h l i ń s k i, *Manuscripta*. (1683—1688). Bibl. w Płocku, rkps bez sygn.

[56] Cz. H e r n a s, *Barok*. Warszawa 1973, s. 411.

[57] J. S o k o ł o w s k a, *Spory o barok*. Warszawa 1971, s. 203.

verba a *res*, że *cura verborum* wydatnie góruje nad *cura rerum*. Troska o *acumen* każe zrównywać niemal styl cięty (*acutus*) ze stylem najwyższym (*summus*) w jego możliwie lakonicznej odmianie. Doprowadzane do skrajności zastosowanie zaleceń Sarbiewskiego zawartych w *De acuto et arguto* odnajdujemy w dziełach retorycznych omawianego wyżej Jana Kwiatkiewicza. Ale proces komplikowania się odmianek stylowych, posługiwanie się rozległą, efektowną, a często niewybredną metaforyką poetycką prowadziło do szczególnego rozmiłowania się w przesadnych formach amplifikacji. Styl amplifikujący uchodził za szczególnie odpowiadający polskiej szlacheckiej mentalności. „*Stylus amplificatorius — Polono genio accommodatus*" — czytamy w lwowskiej retoryce[58]. Sprzyjało to oczywiście szerzeniu się stylu panegirycznego, charakterystycznego najbardziej dla baroku. Wedle świadomości teoretycznej tamtych czasów elokucja panegiryczna nie mogła być jednolita. Musiała ona być — zacytujmy dosłownie — „*diversis formis mixta (poikile) et valde figurata, in qua sunt distributiones ac similitudines et collationes*"[59]. Elokucja ta ma być kwiecista, niezwykła i wytworna. Istotnie, najbardziej może znamienną cechą i tendencją stylu panegirycznego, tak mocno funkcjonującego w epoce baroku, było wzbudzanie podziwu. Wystarczy przypomnieć panegiryczny list Andrzeja Maksymiliana Fredry skierowany do Jana Sobieskiego, dedykujący mu *Vir consilii [...]*, które to dzieło zawiera szczegółową teorię panegirycznych pochwał[60]. Wcześniej, bo w 1652 r., wyszła Jana Kwiatkiewicza *Suada civilis oratoriae [...]*. Mamy tu pełną teorię chwalenia przodków i żyjących magnatów. Są też mnogie sposoby konstruowania aluzji rodowych (*allusiones ad stemmata*), zaprawianych bogatą, na efekt obliczoną erudycją. Sens i potrzebę tego rodzaju praktyk uzasadniać ma zdanie:

> *Vix pulchrius coloratur oratio quam ab imaginibus maiorum, vix cui quam suavius inhaeret eloquentia, quam avorum ceris*[61].

Zaleca Kwiatkiewicz m. in. stosowanie licznych wymyślnych alegorii w rodzaju: „*Novus Occidentis et Orientis Oriens*", tj. Divus Franciscus Xaverius, a także efektownych oksymoronów, jak np. „*Fames virtutis cibus*"[62].

---

[58] *Polonia compendiosa [...]*. (1690). Bibl. PAN w Kórniku, rkps 610, rozdz. 1.

[59] *Gymn. Oratorii penetrale alterum [...]*. (1642). Bibl. Gdańska, rkps 509, k. 182v („Musiała ona być różnokształtna i barwna, powinna być kombinacją wielu figur, podziałów, podobieństw i porównań").

[60] Zob. Z. Rynduch, *Andrzeja Maksymiliana Fredry „Vir consilii" jako podręcznik retoryki barokowej*. „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 3.

[61] J. Kwiatkiewicz, *Suada civilis oratoriae [...]*. Vratislaviae 1679, s. 75 („Nic tak nie ubarwia oracji, jak obrazy przodków, nic bardziej nie uprzyjemnia wymowy, jak wizerunki antenatów").

[62] J. Kwiatkiewicz, *Phoenix rhetorum [...]*. Cracoviae 1672, rozdz. 9.

II. MATERIAŁY I NOTATKI

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z.

GERTRUDA WICHARY

RECEPCJA TWÓRCZOŚCI M. K. SARBIEWSKIEGO W POLSKIM OŚWIECENIU

Sarbiewski w oświeceniowym ruchu wydawniczym

Zainteresowanie twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w czasach Oświecenia jest zjawiskiem godnym uwagi, bowiem — jak zauważyła Elżbieta Aleksandrowska — obecność Sarbiewskiego w literaturze stanisławowskiej była sprawą literackiego programu [1]. Dodajmy, iż wiązała się ona ściśle z charakterystycznym dla początków oświeceniowego nurtu poezji zwrotem ku antycznej tradycji literackiej, w szczególności ku jej wzorcom liryki. Ody polskiego ucznia Horacego stanowić mogły zatem również godny naśladowania model twórczości dla poetów okresu stanisławowskiego.

Lecz zainteresowania liryką Sarbiewskiego są wcześniejsze. Poezja jego, ciesząca się sławą i rozgłosem w Europie w w. XVII, czego wyrazem było jej ponad 30 edycji do r. 1700, przeżywa renesans popularności w w. XVIII, poczynając od 1740 roku. W tym czasie w Europie ukazało się 11 wydań pism Sarbiewskiego. Porównajmy „geografię" edytorską tych pism w dwóch sąsiadujących stuleciach. Oto w XVII w. spośród 33 wydań tylko 8 ukazało się w Polsce, w w. XVIII, w interesującym nas okresie, tylko 5 poza granicami Rzeczypospolitej (w tym — 1 edycja wrocławska), a 6 na jej terenie. Są jeszcze i inne objawy swoistości recepcji twórczości Sarbiewskiego we wspomnianym sześćdziesięcioleciu. Wymieńmy kolejno krajowe wydania samoistne pism „Horacjusza Północy" (wszystkie one pochodzą z drukarń jezuickich):

1. *Odae VII R. P. Matthiae Casimiri Sarbievii Soc. Jesu, quae in libris Lyricorum non habentur.* Vilnae 1747.
2. *M. C. Sarbievii Opera poetica, quae innotuerunt omnia.* Vilnae 1749.

---

[1] E. Aleksandrowska, *Wiersze siedemnastowieczne i saskie w „Monitorze". Z warsztatu bibliografa „Monitora".* „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 4, s. 451.

3. *R. P. Mathiae Casimiri Sarbiewski e Soc. Jesu Poemata ex vetustis manuscriptis et variis codicillis olim ab authore dissimulato nomine editis, deprompta et in unum collecta.* Vilnae 1757.

4. *M. C. Sarbievii Soc. Jesu Odae, quae in editione Antverpiensi anni 1632 non habentur.* Varsaviae 1757.

5. *Nieśmiertelna pamięć wielkiego w ojczyźnie bohatera, Jana Karola Chodkiewicza.* Przekład *Sacra Lithothesis* przez Sz. Zabiełłę. Wilno 1766.

6. *M. C. Sarbiewski e Soc. Jesu Opera posthuma, quibus accesserunt multa poemata vernaculo carmine reddita.* Varsaviae 1769.

Tytuły wskazują na to, iż ambicją wydawców było zebranie całości spuścizny Sarbiewskiego, włączenie do edycji pism stanowiących *inedita* oraz przekładów „zwracających rodzimej pieśni" jego twórczość. Co prawda, tendencje do uzupełniania niekompletnych wydań Sarbiewskiego zauważyć można i w w. XVII, nie objawiają się wtedy jednak w postaci — by tak rzec — programowej, a kolejni edytorzy nie zawsze uwzględniają w wydaniach „dopełnienia" poprzedników. W pionierskim okresie polskiego Oświecenia proces odkrywania pism Sarbiewskiego stanie się ambicją rodzimego środowiska i okaże się wyjątkowo efektywny. Wyniknie z chęci przypominania przez jezuitów twórczości wybitnego poety-socjusza, przynoszącego zaszczyt zakonowi, zmuszonemu właśnie w tym czasie do starań o utrzymanie swego autorytetu, zbiegnie się z dążeniami do naprawy literatury, stylu i języka, korespondować będzie z cennymi inicjatywami bibliofilskimi oraz edytorskimi, których najlepszym przykładem była działalność Józefa Jędrzeja Załuskiego.

Pierwsza z wymienionych edycji nie była jednak odkrywcza, choć tytuł na to wskazywał. Sześć zawartych tu pieśni drukowano już bowiem, nawet nie — jak podaje Estreicher — w wydaniu kolońskim z r. 1721, pt. *Horatius Sarmaticus*, ale we wcześniejszym paryskim z r. 1665, zatytułowanym *Odae R. P. Mathiae Casimiri Sarbievii [...], quae in libris Lyricorum non habentur, nec uspiam hactenus fuerunt excusae* [2]. W wydaniu kolońskim drukowana była po raz pierwszy tylko pieśń dedykowana „*Honorato Vicecomiti Archiepiscopo Lariszeni Urbani VIII Pontificio ad Regem Legato*" [3].

Wśród krajowych zasobów starych druków nie odnajdujemy już egzemplarza *Opera poetica, quae innotuerunt omnia* z r. 1749, wiemy natomiast, że dzieła ogłoszone pod identycznym tytułem w 1753 r. we Wrocławiu są powtórzeniem wileńskiej edycji Piotra Kruszewskiego

---

[2] K. Estreicher, *Bibliografia polska*. T. 27. Kraków 1929, s. 131. — T. Wall, *Bibliografia pism Sarbiewskiego*. W: M. K. Sarbiewski, *Poemata omnia*. Staroviesiae 1892, s. XXXV.

[3] T. Wall, *op. cit.*, s. XXXVIII.

z 1749 r. i zawierają: 4 księgi liryków, 12 ód w księdze epod, 119 epigramatów, epicytaryzmy, list Sarbiewskiego do Stanisława Łubieńskiego oraz 7 ód przedrukowanych z wydania z 1747 roku. W księdze epigramatów w tej edycji uwzględniono 27 wierszy ogłoszonych po raz pierwszy w 1721 r. w wydaniu kolońskim.

Wiele obiecywał tytuł wydania będącego zasługą Adama Naruszewicza, które drukowała oficyna jezuicka w Wilnie w 1757 roku. O staranności jego przygotowania dobrze świadczy poprzedzająca teksty bibliografia pism Sarbiewskiego. Realizacją zapowiedzi tytułowej są pierwszy raz tutaj drukowane: *Silviludia*, kilkadziesiąt epigramatów, poemat *Gratulatio Stanislao Kiszka* oraz *Iter Romanum*, jak i reedycje: *Pompa nuptialis Alb. Lad. Radziwiłł, Hymenodora J. St. Sapieha, Odae posthumae* (VII), *Oratio ad Vladislaum IV* i listy Sarbiewskiego do Łubieńskiego oraz tegoż do Sarbiewskiego, wcześniej publikowane w pośmiertnie wydanych pismach Łubieńskiego (Antwerpia 1643).

Interesujące jako zamysł edytorski są drukowane w oficynie jezuitów warszawskich *Odae, quae in editione Antverpiensi anni 1632 non habentur* z roku 1757. Jest to wydanie nie odnotowywane dotąd w bibliografiach. Autorka artykułu zetknęła się z tym drukiem w Bibliotece Jagiellońskiej, gdzie oznaczony jest sygnaturą 391 252 II i współoprawny z wydaniem: *M. C. Sarbievii Soc. Jesu Lyricorum libri IV, Epodon liber unus, alterquae Epigrammatum* (Antverpiae, ex officina Plantiniana Balthas. Moreti 1632), zdobionym na karcie tytułowej miedziorytem samego Rubensa, a dedykowanym przez jezuitów papieżowi Urbanowi VIII. Edycję antwerpską nazywają bibliografowie najrzadszą i najwytworniejszą, a Tadeusz Wall pisze o niej jako o takiej, „*cuius exemplaria iam praeterito saeculo in venditionibus publicis ab aestimatoribus magna saepe vi pecuniae comparabantur*" [4]. Odnotowujemy tę charakterystykę, gdyż może ona oświetlić genezę wydania. Między rokiem 1632 a 1757, a więc w ciągu 125 lat, rozszerzono w kolejnych edycjach zbiór ód Sarbiewskiego, toteż 12 utworów zawartych w omawianym wydaniu warszawskim, jak się okazało, nie stanowiło rewelacji. Jedenaście z nich znalazło się już w edycji antwerpskiej z r. 1634, odtwarzającej poza tym dość wiernie wydanie sprzed dwóch lat. W księdze II oda *Ad Narviam* (14) i *Nihil stulte timendum et concupiscendum* (11), w księdze III oda *Ad amicos Belgas* (29) i *Ad Quintum Aristum* (30), w księdze IV oda *Ad Joannem Palmium* (27) i *Ad Libertatem* (38). W księdze epod *Publicae Europae calamitates* (8), *Ad Janussium Skuminum Tyszkiewicz* (9), *Secunda leuca seu vaca* (10), *Tertia leuca seu Vicus Galli* (11) i *Quarta leuca seu Troci* (12). Pieśni te znalazły się w wydaniu warszawskim

---

[4] *Ibidem*, s. XXXI.

z roku 1757. Zawarta w nim oda dwunasta i ostatnia zarazem, *Ad Jacobum Zadzik*, po raz pierwszy zamieszczona była we wspomnianej już edycji z r. 1721 pt. *Horatius Sarmaticus*. Również w innych, także i polskich wydaniach sprzed 1757 r. można te utwory odnaleźć.

Odae, quae in editione Antverpiensi [...] non habentur to tytuł nagłówkowy, a całość jest typograficznym naśladownictwem edycji z 1632 r. i na pierwszy rzut oka robi wrażenie jej dalszego ciągu. Rozwiewa sugestię wydrukowany pod tekstem na ostatniej stronicy adres wydawniczy: Varsaviae in Typographia Regia Domus Professae et Collegii Soc. Jesu Anno salutis MDCCLVII.

Edycja ta została zrealizowana bez wątpienia jako dopełnienie cennej, rzadkiej, najwytworniejszej książki Sarbiewskiego, niekompletnej jednak choćby w zestawieniu z drugim, o dwa lata późniejszym wydaniem antwerpskim. Nie wiemy, czy powstała na zamówienie jakiegoś posiadacza edycji z r. 1632, czy wyłącznie z inicjatywy jezuitów warszawskich jako rezultat odczucia zobowiązań ich drukarni wobec wybitnego poety-jezuity. Domyślać się wszakże możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa, że była przedsięwzięciem o skromnym nakładzie, i tym tłumaczyć by należało jej dotychczasowe w bibliografiach nieujawnienie.

Drukarnia jezuicka w Warszawie wkrótce miała się bardziej zasłużyć dla rozszerzenia sławy poety. Spod jej pras wyszły *Opera posthuma* Sarbiewskiego w r. 1769, już w epoce stanisławowskiej, kiedy stolica stała się centrum myśli oświeceniowej, a wkrótce i oświeceniowej poezji. Do druku przygotował je Franciszek Bohomolec, wykorzystując archiwalne i biblioteczne kwerendy Naruszewicza. Wśród nie drukowanych dotąd pieśni opublikowano tu również ułamek poematu heroicznego *Lechias*, którego rękopisu w całości nie udało się odnaleźć. Nowatorstwo tej edycji polegało na tym, iż zebrane w niej zostały liczne przekłady pieśni Sarbiewskiego pióra dawniejszych i współczesnych pisarzy, a więc Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, Marcina Nieborowskiego, Piotra Puzyny, Antoniego Wiśniewskiego, Józefa Epifaniego Minasowicza, Franciszka Bohomolca, Jana Albertrandiego, Adama Naruszewicza, Michała Przeździeckiego. Przypomnijmy, że w 1766 r. w Wilnie ukazała się tłumaczona przez Szymona Zabiełłę *Sacra Lithothesis* Sarbiewskiego.

Pojawienie się w w. XVIII licznych przekładów twórczości poety należy tłumaczyć m. in. chęcią oddania polszczyźnie dorobku pisarza, który wprawdzie wsławił swój naród, lecz zaniedbał uprawy jego języka. Zdaje się o tym świadczyć tytuł wydania z r. 1769, który wskazuje, iż są tu „*multa poemata vernaculo carmine reddita*". Proces polonizowania spuścizny Sarbiewskiego szedł więc w parze z rehabilitacją języka polskiego w XVIII wieku.

Szczególnym zainteresowaniem dla twórczości XVII-wiecznego poety,

jej poetyckiej strategii, odznaczał się zwrócony ku wzorom tyleż przeszłości, co współczesności Adam Naruszewicz. Jego przekłady pieśni ogłoszone były w *Opera posthuma* Sarbiewskiego, w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych" (1771) oraz w edycji zbiorowej dzieł samego Naruszewicza (1778). Naruszewiczowi też — poza zasługą odnalezienia wielu pism Sarbiewskiego i oddania ich do druku — przypisać należy zebranie pozostających w rękopisach wykładów teoretycznych poety i zarazem pedagoga [5]. Stanisław August docenił starania, a także talent „kochanego Narucha", honorując go medalem, na którym profil Naruszewicza na tle profilu Sarbiewskiego okolony jest napisem: „Adam Naruszewicz — Mat. Sarbiewski — *poetae*". Król-mecenas dał tym samym dowód, jak cenną tradycję literacką stanowiła dla oświeconych twórczość Sarbiewskiego.

Obraz recepcji „poety uwieńczonego" wynikający z XVIII-wiecznych odwołań wydawniczych do jego twórczości byłby niepełny bez uwzględnienia pojedynczych jego utworów publikowanych w oryginale i w tłumaczeniach. Odnajdujemy je w zbiorach pism staropolskich wydanych w latach czterdziestych. W Niesiołowskiego *Otia publica* zamieszczona jest łacińska parafraza *Bogurodzicy*, pt. *Ad Virginem Matrem*, w *Swadzie* Daneykowicza-Ostrowskiego — *Laska marszałkowska na pogrzebie Sapiehy*. Drukowano pieśni Sarbiewskiego w wydawnictwach przygotowanych przez prekursorów Oświecenia: w tomie 3 Minasowicza *Zbioru rytmów* — odę *Ad Aurelium Lycum* (ks. I, 2), w Bohomolca *Zabawkach poetyckich niektórych kawalerów* — *Staranie o sławę* (ks. II, 2) w przekładzie Kanutego Dłuskiego i *Nieszczęścia znosić mężnie* (ks. I, 2), wiersz spolszczony przez Leona Mączyńskiego, w wydanych przez Antoniego Wiśniewskiego *Rozmowach w ciekawych i potrzebnych materiach* — ody *Przeciw zepsutym obyczajom polskim* (ks. III, 20) oraz *O sprawowaniu się według powinności* (ks. IV, 31) w przekładzie i w oryginale. Znajdujemy poezję Sarbiewskiego również w czasopismach. „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" zamieściły ogółem osiem jego pieśni: *Zabawkę leśną* z *Silviludiów*, bez podania autorstwa przekładu (1771, t. 3), w przekładzie Naruszewicza *Panegyris Annae Radivilliae* (1771, t. 4); *Do Janusza Skumina* (1772, t. 5); *Rzucam świat nędzny i znikome rzeczy [...]* (*Humana linquo*), *O, Ty, co fatów odwiecznym wyrokiem [...]* (*O, mens, quae stabili fata regis vice [...]* — 1772, t. 6); *Życie zakonne* (*Beatus ille [...]* — 1774, t. 9); *Dalekie od cnót przodków obyczaje [...]* (*Ad Equites Polonos et Lithuanos* — 1775, t. 11); *Mądry człowiek gardzi próżną chwałą* (*Ad Sigismundum Laetum* — 177, t. 15).

„Monitor" również nie zaniedbywał twórczości Sarbiewskiego. Rocz-

---

[5] Zob. J. Platt, wstęp w: *„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne". (1770—1777). Wybór*. Wrocław 1968, s. LXXVI. BN I 195.

nik 1777 prezentuje fragmenty dwu ód w przekładzie Minasowicza, o incipitach: „Wczora wiódł w pługu spracowane woły" (*Ad Aurelium Lycum*) i „Kto śmiercią wprawił w żal obywatele" (*Ad Publium Memmium*). Przedrukowano je później w *Zbiorze mniejszym poezji polskich drobniejszych*, który wydał Minasowicz. W oryginale i tłumaczeniach Minasowicza i Załuskiego opublikował „Monitor" w r. 1774 siedem epigramatów Sarbiewskiego, zaś w r. 1781 odę *Staranie o sławę* (ks. II, 2), niegdyś zamieszczoną w *Zabawkach poetyckich niektórych kawalerów* pod autorstwem Dłuskiego, przedrukowaną w *Opera posthuma* Sarbiewskiego jako tłumaczenie Bohomolca.

W roku 1780 w zbiorze *Myśli wybrane z francuskiego oraz pieśni z Sarbiewskiego parodie* wydał Tadeusz Plater parafrazę dwu pieśni z księgi I: *Ad Principes Europae* (6) oraz *Aut nos avarae vendidimus Tyro...* (8).

Oświeceniowe Sarbiewiana odsłaniają rolę i znaczenie poezji, która przechowała tradycje antyczne, stanowiąc dzięki temu ogniwo między polskim renesansem a XVIII-wiecznym klasycyzmem. W jej adaptacji w omawianym okresie dają się zauważyć dwie fazy: faza odkryć i faza przekładów, na pewnym etapie występujące równolegle. Odpowiadają one stopniom ewolucji kultury oświeceniowej w Polsce, bowiem rozkwit literatury, w szczególności poezji, poprzedzony jest przez działalność, którą można by określić jako eksplorację zbiorów bibliotecznych, archiwalnych, rękopiśmiennych miscellaneów. W drugim etapie Sarbiewski uczestniczył w życiu literackim niejako podwójnie: unarodowiony przez przekład, wchodził swą twórczością w krwiobieg polskiej literatury i jednocześnie uczył, dając szansę przystosowania nieprzywykłej z dawna i opornej materii języka polskiego do celów lirycznej ekspresji. W pewnym stopniu wspierał także ideologię kształtującego się klasycyzmu polskiego. Wśród przekładów zwraca uwagę znaczna ilość pieśni przydatnych dla celów laicyzującej się obywatelskiej parenetyki.

Sarbiewski tłumaczony

Zainteresowanie poezją Sarbiewskiego w okresie Oświecenia wiąże się niewątpliwie z renesansem ody, o której pisze się jako o gatunku koronnym literatury oświeceniowej, porównując jej popularność z wziętością bajki i satyry [6].

Na problem adaptacji ody w literaturze stanisławowskiej wiele światła rzuca praca Teresy Kostkiewiczowej *Miejsce ody w poezji polskiego*

[6] I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji.* „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 4, s. 385.

Oświecenia. Spostrzeżenia zawarte w tej pracy wyjaśniają również zjawisko zwrotu ku poezji Sarbiewskiego.

Oda, zdaniem autorki, traktowana była jako synonim liryki [7]. Pisząc o wyjściowej sytuacji twórczości poetyckiej okresu Oświecenia Kostkiewiczowa zauważa:

> Jeżeli zgodnie z podtrzymywanymi ciągle i zyskującymi coraz to nową argumentację sugestiami badaczy przyjąć rok 1764 jako datę przełomową polskiego Oświecenia, to w pierwszym dziesięcioleciu po tej dacie nie znajdziemy żadnego tomiku poetyckiego, zawierającego oryginalną twórczość liryczną. Spotkamy natomiast wydane w roku 1773 tomy *Horacego pieśni wszystkich przekładania różnych* oraz tom *Anakreon poeta grecki*, opublikowany w roku 1774 — Naruszewiczowskie przekłady anakreontyków. [...] Wymienione wyżej publikacje tłumaczeń polskich wskazują, że w pierwszych latach Oświecenia uwaga poetów kieruje się głównie ku tradycji antycznej. Zainteresowania antykiem są tutaj programowe, a motywuje się je koniecznością nadrabiania zaległości w przyswajaniu osiągnięć literatury starożytnej [8].

Kostkiewiczowa zwraca również uwagę, iż oświeceniowa kariera ody jako gatunku lirycznego uprawianego w języku polskim rozpoczęła się od zwrotu do tradycji ody polsko-łacińskiej, za którą stali dwaj koryfeusze antyku, Pindar i Horacy, według przekonań klasycystów niedoścignione wzory literackiej doskonałości [9]. Za szczególnie przydatną dla programu polskiego Oświecenia, zorientowanego na wszechstronną naprawę kraju, uznaje autorka „wysoką" odę pindaryczną o retorycznej formie wypowiedzi i podniosłym stylu poetyckim, skierowaną do szerokiego audytorium, wynoszącą ponad nie postać poety. W klasycystycznej polskiej odzie widzi autorka niektóre tylko cechy bliskie pindarycznej tradycji — te przede wszystkim, które umożliwiały spełnienie wychowawczych powinności literatury. Główną z tych cech jest retoryczność, właściwa zresztą i innym gatunkom tego okresu: satyrze, bajce, listowi poetyckiemu.

Ody Horacego i horacjańskie pieśni Sarbiewskiego przynosiły uogólniające refleksje o ponadczasowej przeważnie wymowie. Ich tradycja wydawała się bardziej może „klasyczna". Pieśni Sarbiewskiego zachęcały do przekładania również dlatego, że zawierały w sobie elementy bliskie oświeceniowej tendencji do laicyzacji pojęć moralnych. Częściej np. czyta się w nich o szczęściu i sławie jako o skutku cnoty niż jako o nagrodzie cnoty. Jest to punkt widzenia stoicki, niesprzeczny z chrześcijańskim, nie wyłącznie wszakże chrześcijański. Wiele też z owych pieśni można było wykorzystać dla obywatelskiej edukacji w duchu racjonalizmu. Realizację

---

[7] T. Kostkiewiczowa, *Miejsce ody w poezji polskiego Oświecenia.* W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji.* Wrocław 1967, s. 191.

[8] *Ibidem*, s. 186—187.

[9] *Ibidem*, s. 189, 196, 201.

takich możliwości zdają się potwierdzać dokonywane przez tłumaczy wybory ód.

Wśród dziewiętnastu przekładów z Sarbiewskiego autorstwa Naruszewicza, zamieszczonych w wydaniu dzieł XVII-wiecznego poety z r. 1769, jedenaście zawiera problematykę filozoficzno-moralną. Są to: *Do Tyberyna. Cnota skarb prawdziwy* (ks. IV, 34), *Do Arymina. Różnica ludzi od zwierząt* (ks. III, 23), *Spokojność umysłu* (ks. IV, 31), *Do Pausylippa. O znikomej młodości* (ks. III, 22), *Do Pausylippa. Królestwo mądrego* (ks. IV, 3), *Do Deliusza. Zwyczaj często głupim przewodnikiem* (ks. IV, 10), *Do Telefa. Rzeczy ludzkich nietrwałość* (ks. I, 7), *Do Asteriusza. O nieszczerej przyjaźni* (ks. II, 8), *Kato polityczny* (ks. III, 3), *Do Minacego. Nie masz na świecie statecznego wesela* (ks. IV, 15), *Do swojej lutni* (ks. IV, 3). Dla przeciwstawienia wspomnijmy, że spośród osiemnastu ód przełożonych przez Piotra Puzynę tylko osiem można by było zaliczyć do wyżej wymienionej kategorii. Pozostałe obejmowały tematykę rozmaitą, jak np. *Do konika polnego, Wyprawa chocimska r. 1621, Wytłumaczenie nazwiska ojczystego Polaków.* Były wśród nich również utwory religijne, np. cztery pieśni do NMP.

Przewodnim motywem tłumaczonych przez Naruszewicza pieśni są cnota i rozum. Wartość ich sprawdza się w trwałym spokoju niezależnym od igrzysk fortuny, w szacunku i miłości współobywateli. Trudno nie dostrzec jednolitej koncepcji wyboru, gdy czytamy owe z ody *Do Pausylippa* słowa przestrogi:

> Niechaj cię próżno, nieobaczna młodzi,
> Wiek powabami płonnymi nie zwodzi,
> Bo gdy raz porwie czas pędem swych koni,
> Już go i bystry Afryk nie dogoni [10].

— lub z *Katona politycznego* pouczający monolog:

> Chwalę dostatki, które sama cnota nada,
> Którymi łacno rozum szafuje i włada,
> Które wzrost biorąc nieprzerwany z laty
> Żałosnej nigdy nie doznają straty.
> To król, to cesarz u mnie, któremu czy bierze,
> Czy daje Bóg Opatrzny, zawsze w jednej mierze
> Stojąc, z hojnego nie jest większym datku,
> Ani też mniejszym zostaje w przypadku.
> Z lekkich to tylko ludzi żarty sobie próżne
> Płocha fortuna stroi; [...] [11].

Elementy moralistyki stoickiej niewątpliwie ujęły tłumacza w odzie *Do Tyberiusza*:

---

[10] A. Naruszewicz, *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1778, s. 145.
[11] *Ibidem*, s. 147.

Próżno się nędznik z cudzych skarbów chwali.
Gdy sam nic nie wart, by wszystkie na szali
Włości położył z cetnarami złota,
Będzie gołota.
W głowie swej wielki, u innych wzgardzony,
Nie zna sam siebie, płonnym napuszony
Pochlebstwem gminu, dziwi się marnemu
Cieniowi swemu [12].

Demaskuje się tu wartości pozorne, wskazując w finale wiersza na związek cnoty i szczęścia: „Z samego siebie, jeżeliś cnotliwy, będziesz szczęśliwy''. Rozum czyni człowieka niezależnym od obiegowych, nie weryfikowanych poglądów i ocen. Wskazują na to cytaty z pieśni *Do Deliusza. Zwyczaj często głupim przewodnikiem*:

Mało dbaj, że wielu błądzi,
Bo gminem zwyczaj, a nie rozum rządzi.

Stąd już konkluzja:

Ja na moim Helikonie
Wysoko siedzę i od głupich stronię [13].

Cnota i rozum zespolone stanowią o niezależności człowieka wobec zmienności losu, o stateczności ludzkiej. Stateczność to jednak nie kwietyzm i obojętność, lecz wewnętrzne napięcie i wewnętrzna czujność, bowiem:

To król, który się gminnych postrachów nie boi,
Który sam w sobie jako wśród obozu stoi,
A w każdej dobie z niezrównanym statkiem
Na harc wyzywa fortunę z przypadkiem [14].

Wydaje się, że cytowane tu w przekładach pieśni Sarbiewskiego odpowiadały wychowawczym założeniom Oświecenia m. in. dlatego, że podważały wartość obiegowych sądów, wskazywały na potrzebę rewizji stereotypów myślowych, aprobowały niezależność od gminnych „postrachów'' i zwyczajów.

Warto wspomnieć, że jeszcze inny rodzaj liryki Sarbiewskiego zwrócił uwagę Naruszewicza. Wśród przekładów publikowanych w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych'' znalazł się jego przekład ody *Panegyris Annae Radivilliae*, zaczynający się od słów: „Skromność ci piękna z gładkiej wydaje się twarzy''. Zdaje się on potwierdzać zainteresowanie translatora dla wierszy panegirycznych, ujawniające się również w jego twórczości oryginalnej.

---

[12] *Ibidem*, s. 148.
[13] *Ibidem*, s. 150.
[14] *Ibidem*, s. 151.

Inni XVIII-wieczni tłumacze poezji Sarbiewskiego, jak Przeździecki, Bohomolec, Minasowicz, Wiśniewski, zajmowali się również — podobnie jak Naruszewicz — liryką filozoficzno-refleksyjną „Horacego chrześcijańskiego". Szukali w niej okazji do pouczeń o potrzebie odkrywania w życiu wartości trwałych i autentycznych, dochodzenia — „ile dopuszczą rozumu granice" — prawdy o „Bogu i Naturze".

Szczególnie często, we fragmentach i w całości, przedrukowywano tłumaczenia dwu pieśni: *Ad Aurelium Lycum* (ks. I, 2), zatytułowanej w przekładzie *Nieszczęścia znosić mężnie* i zawdzięczającej swe polskie wersje Minasowiczowi i Mączyńskiemu, oraz *Ad Publium Memmium* (ks. II, 2) opatrzonej tytułem *Staranie o sławę*, w wypadku której kwestia autorstwa przekładu jest trochę niejasna, bowiem łączono go raz z nazwiskiem Dłuskiego, raz Bohomolca. Pieśń *Do Publiusza Memmiusza* przeciwstawiała prawu przemijania optymistyczną i szczytną możliwość trwania w pamięci potomnych. Przypominają o tym końcowe wersy jej ostatnich dwu strof: „Możemy jednak przez sławy nabycie / Przedłużyć życie" i „Po czyjej śmierci wielu zapłakało, / Ten żył niemało" [15].

Z XVIII-wiecznych przekładów odczytujemy dążenie ich autorów do wierności w oddaniu myśli, stylu i tonu pieśni Sarbiewskiego. Najbardziej chyba wolnym i maksymalnie celom dydaktyki i obywatelskiej moralistyki podporządkowanym tłumaczeniem jest *Oda z Sarbiewskiego [...] z małą ku końcowi odmianą przetłumaczona, przeciw zepsutym obyczajom polskim* (ks. III, 20), wydana przez Antoniego Wiśniewskiego. Historia mężnego Wiszniowskiego, „którego serce, gdy w walce za ojczyznę poległ, Turcy między sobą podzieliwszy pożarli", została tu opowiedziana w jedenastu wersach, podczas gdy w oryginale zawarta jest w szesnastu [16]. Wspomniana w tytule „mała ku końcowi odmiana" okazała się dość znaczna i znacząca. Antytureckie zabarwienie finalnych wierszy ody Sarbiewskiego zupełnie znikło w przekładzie. Natomiast pojawiły się hasła wszechstronnej ofiarności dla dobra ojczystego kraju. Zestawmy fragmenty oryginału i przekładu:

Eheu! stringite, posteri,
Ferrum belligera stringite dextera.
Heu, primam gladii sitim,
Pubes, Ordysiis imbuae caedibus,
Confossique reciprocum
Rursum pectoribus reddite sanguinem,
Dudum in corpore Bistonum, et
Venis immeritum fervere barbaris [17].

---

[15] M. K. Sarbiewski, *Opera posthuma*. Warszawa 1769, s. 312.

[16] A. Wiśniewski, *Rozmowy w ciekawych i potrzebnych [...] materiach [...]*. T. 2. Warszawa 1761, s. 279.

[17] Sarbiewski, *Poemata omnia*, s. 110.

Ty przynajmniej, młodzież nasza,
Na wielką pomniąc dzielność nieśmiertelnych przodków
Bierz się wcześnie do pałasza,
Zniewieściałych nie chciej iść przykładem wyrodków.
Pracuj, łóż dobra, znoś blizny.
Owszem, jeśliby trzeba na swobód swych wsparcie,
Dla Wiary i dla Ojczyzny,
Przeciw nieprzyjaciołom idź i na pożarcie.
Piękniejszego nad to życia
Nie masz, kto tak swe mężnie wieść życie obiera,
Prócz wielkiej chwały nabycia
W pamięciach, w sercach ludzkich nigdy nie umiera [18].

Różnica jest nie tylko objętościowa. Adresatem tej części wiersza w przekładzie jest młodzież, w oryginale — potomni. Samo zaś wezwanie mobilizuje nie tylko — „jeśliby trzeba" — do obrony swobód, wiary i ojczyzny, ale i do, stawianej na równi z obroną, pracy dla kraju i przysparzania mu dóbr.

Wyraźnym transformacjom poddana została też część wstępna wiersza. Zniknął stąd prywatny adresat — Lewiński. Z oskarżającym pytaniem retorycznym zwraca się tu podmiot liryczny do narodu:

Cóż jest! Czyż tylko w muzyce,
W krotofilach, rozpuście, w biesiadach, w wygodzie,
W sztucznych tańcach, w pijatyce
Kochać się będziesz, wielki od wieków Narodzie? [19]

Modyfikacjom uległa wraz z treścią tonacja utworu. Spokojny entuzjazm horacjańskiej ody w wersji Sarbiewskiego — osiągnął w tłumaczeniu, zwłaszcza we wstępie, nasilenie właściwe wysokiej odzie pindarycznej. Zarazem wzmógł się retoryczny ton ody i jej dydaktyzm.

Rozwijała się również na gruncie literatury Oświecenia oryginalna twórczość w tym cenionym przez poetyki gatunku. Odznaczała się ona dużą, urozmaiconą skalą tonacji i tematyki, co z kolei prowadziło do zacierania się formalnej odrębności i swoistości ody. Zmierzch bohaterskiego okresu ody następuje w Oświeceniu wtedy, kiedy ofensywne stają się gatunki literackie bardziej ku celom dydaktycznym nachylone, jak bajka i satyra [20]. Wtedy to i zainteresowanie dla liryki Sarbiewskiego stopniowo maleje.

Recepcja twórczości Sarbiewskiego w w. XVIII, wyrażająca się w dokonaniach wydawniczych i przekładowych, była niewątpliwym dowodem poszukiwania w literaturze polskiej XVII w. zagubionych ogniw, łączą-

---

[18] Wiśniewski, *op. cit.*, s. 280.
[19] *Ibidem.*
[20] Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 213.

cych poezję oświeceniową z preklasycyzmem renesansu i — głębiej sięgając — z wzorcami poetyki i stylistyki klasycyzmu antycznego. Nawiązywano również poprzez twórczość Sarbiewskiego do zawartych w literaturze tych okresów — w jej filozoficznej i moralistycznej warstwie — humanistycznych, laickich i obywatelskich propozycji etycznych. Sądzić można, iż wiek Oświecenia wybierał z dorobku poety XVII w. to, co stanowiło o ponadczasowym walorze jego twórczości.

Recepcja teoretycznych prac Sarbiewskiego w okresie Oświecenia

Sarbiewski był nie tylko poetą, lecz również teoretykiem poezji. Koleje tej drugiej dziedziny jego twórczości okazały się zupełnym przeciwieństwem losów dzieł poetyckich stworzonych przez niego. Jako *inedita* przetrwały prace teoretyczne Sarbiewskiego aż do drugiej połowy XX wieku. Różnie je oceniano — ich wartość i estetyczną, doktrynalną genealogię. Władysław Tatarkiewicz omawia traktat *De perfecta poesi* jako przynależny do „romantycznego epizodu estetyki koło roku 1600, epizodu nie należącego ani do epoki, która go poprzedzała, ani do tej, która miała przyjść po nim; ani do odrodzenia, ani do baroku" [21]. Traktat *De acuto et arguto* znalazł się w *Historii estetyki* wśród teorii manierystycznych, opatrzony jednak zastrzeżeniem: „Sarbiewski nie był manierystą, był badaczem manieryzmu" [22]. Stanisław Pietraszko, rozpatrując traktaty Sarbiewskiego, zależność zawartych w nich poglądów od koncepcji teoretyczno-estetycznych Arystotelesa, zwłaszcza w kwestii uznania tego, co możliwe i prawdopodobne, za przedmiot poetyckiego przedstawienia, omawiając przyjętą przez Sarbiewskiego zasadę ogólności jako podstawę jego koncepcji literatury parenetycznej, stwierdza:

> Cała ta koncepcja poezji, przy wszystkich jej specyficznych rysach, w ogólności mieści się w schemacie teoretycznym wspólnym najważniejszym współczesnym doktrynom klasycystycznym i w swoich odstępstwach od tego schematu nie przekracza granic odchyleń obserwowanych w tamtych doktrynach [23].

Jadwiga Sokołowska polemizuje z poglądem Tatarkiewicza na doktrynalną wartość i genezę traktatów Sarbiewskiego:

> Uważam, że nie należy sztucznie rozdzielać dzieła *De perfecta poesi* od traktatu *De acuto et arguto*, ponieważ istnieje między nimi ścisły związek, który wynika z całej konstrukcji teoretycznej, jaką zbudował Sarbiewski: nie

---

[21] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 360.

[22] *Ibidem*, s. 447.

[23] S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 207.

zamierzał on rezygnować z klasycznej estetyki Arystotelesa ani klasycyzującej estetyki renesansowej Scaligera, ale mimo to od obu tych stanowisk zdecydowanie odszedł w swojej teorii poezji, a zwłaszcza w rozprawie *De acuto et arguto* i w *De perfecta poesi.* W poetyce Sarbiewskiego obserwujemy wyraźne krzyżowanie się różnych tradycji teoretyczno-filozoficznych, ale oprócz tego dzieło polskiego teoretyka literatury jest kolejnym, ważnym ogniwem w rozwoju wiedzy o poezji [24].

W teorii poezji Sarbiewskiego wyraził się — zdaniem autorki — „nowy, początkujący styl baroku" [25].

Czesław Hernas o traktacie *De acuto et arguto* wyraża się jako o poetyce i awangardowym programie literackim barokowego konceptyzmu. Stwierdza zarazem, iż *parodiae Horatianae* Sarbiewskiego charakteryzuje klasyczny umiar i unikanie środków stylistycznych, które mogłyby stać się przyczyną ostrego dysonansu wobec ducha klasycznego, że ostatecznie — „Nie poddawał się Sarbiewski skrajnościom estetyki barokowej" [26].

Nie ma zatem zgody poglądów na temat teoretycznych prac Sarbiewskiego. Rysuje się wszakże pewna zbieżność stanowisk w kwestii relacji między jego teorią a własną praktyką poetycką.

Jaki był oddźwięk poetyki Sarbiewskiego w XVII i, co nas szczególnie interesuje, w XVIII wieku? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, zwłaszcza wobec faktu pozostawania tych prac w rękopisach. Wiadomo, że wykłady teoretyczne Sarbiewskiego w odpisach krążyły po kolegiach jezuickich i innych, gdzie były wykorzystywane przez nauczycieli poetyki. W XVIII w. zebrał je w całość i uporządkował Naruszewicz, wydane jednak nie zostały. Wpływać musiały zapewne również na opinie o twórczości literackiej dawnych i nowszych twórców. Analiza *Trenu VII* Jana Kochanowskiego w dziele Ignacego Włodka pt. *O naukach wyzwolonych w powszechności i w szczególności* nasuwa przypuszczenie, iż uczony ów jezuita korzystał z inspiracji płynących z traktatu *De acuto et arguto* [27].

Józef Warszawski, omawiając zasięg wpływu prac teoretycznych poety-jezuity, przytacza sądy i opinie na ten temat zawarte w najnowszych, dotyczących Sarbiewskiego-teoretyka, pracach naukowych. Podkreśla, iż nie należy wykluczać jego wpływu na twórczość poetycką w XVIII w. i cytuje słowa Tadeusza Sinki:

> Wszyscy późniejsi lirycy polsko-łacińscy [...], jak Kanon, Ines, Zawadzki i i. w wieku XVII, Kaliński, Bychowski, Konarski, Leśniewski, Kniaźnin

---

[24] J. Sokołowska, *Spory o barok.* Warszawa 1971, s. 238—239.
[25] *Ibidem,* s. 239.
[26] Cz. Hernas, *Barok.* Warszawa 1973, s. 198, 203.
[27] Zob. A. Cieński, *Ignacy Włodek jako krytyk i teoretyk literatury.* „Roczniki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" t. 5 (1957).

w wieku XVIII, piszą na wzór jego ody, a epicy, jak Ustrzycki (*Sobiescias*, 1686), Kaliński (*Viennis*, 1717), Skórski (*Lechus*, 1745), trzymają się w swych epopejach przepisów *De perfecta poesi*[28].

Autor pracy *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego* przytacza też zdanie Kostkiewiczowej, iż jeszcze w XIX w. „powstają tendencje [...] zbliżone do stanowiska, jakie w sprawie gatunków i rodzajów reprezentował Maciej Sarbiewski"[29].

W epoce współczesnej poecie traktat *De acuto et arguto* był dyskutowany w Rzymie, na tematy stanowiące przedmiot rozprawy sam autor prowadził wymianę poglądów z wybitnymi uczonymi Italii, Francji i Niemiec. O traktacie tym pisze Wall, iż w podręczniku Michała Radaua *Orator extemporaneus* znajdują się z niego ekscerpty[30].

Warszawski wspomina o śladach wpływu Sarbiewskiego na terenie Hiszpanii. Dostarczyła mu informacji na ten temat *Bibliografia hispano-latino clasica* opracowana przez Menèndeza Pe'ayo. Informuje ona, iż w anonimowym dziele wydanym w Sewilli w w. XVIII, a zawierającym *M. Tullii Ciceroni Orationes duodecim selectae*, znajdują się jako załączniki „*opuscula Stradae et Sarbievii*"[31].

Dotychczasowe wyniki poszukiwań śladów recepcji poetyki Sarbiewskiego są w zasadzie dopiero rekonesansem. Szansę rozjaśnienia tej kwestii stwarzają badania poświęcone jej związkom i relacjom z estetyką XVII i XVIII wieku. Już teraz zdają się one wskazywać, że poglądy słynnego jezuity na poezję, jej istotę i zadania, podobnie jak jego własna twórczość, są niesprzeczne z głównym nurtem poezji XVIII-wiecznej w Polsce. Sarbiewski — pisze Pietraszko — sądził, iż zadaniem poezji jest pouczanie czytelnika, lecz z dwóch rodzajów pouczania: dyskursywnego i pośredniego, wybierał ten drugi, czyli alegoryczny, „pozwalający najskuteczniej realizować podstawową funkcję poezji, to znaczy wykładać »filozofię moralną celem wpłynięcia na ludzkie postępowanie (*ad humanam instituendam vitam*)«"[32].

Praca o Sarbiewskim-teoretyku, pióra Elżbiety Sarnowskiej, poświęcona jego *Dii gentium*, rzuca światło na istotę poetyckości w rozumieniu tego twórcy. Autorka zauważa w konkluzji, iż dla Sarbiewskiego poezja, podobnie jak mitologia, „zachowuje swą wartość, o ile jest narzędziem

---

[28] J. Warszawski, *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego*. Rzym 1964, s. 135.

[29] *Ibidem*, s. 136. Warszawski cytuje tu wypowiedź T. Kostkiewiczowej z pracy *Liryka i gatunki liryczne w poetykach polskiego Oświecenia* (w zbiorze: *Z teorii i historii literatury*. Warszawa 1963).

[30] Wall, *op. cit.*, s. XLVII.

[31] Warszawski, *op. cit.*, s. 134.

[32] Pietraszko, *op. cit.*, s. 204.

przekazywania ukrytej wiedzy, o ile pełni funkcję instrumentu służącego poznaniu prawd nadrzędnych w stosunku do prawdy poetyckiej" [33].

Wydaje się, że pisarzom i ideologom polskiego Oświecenia Sarbiewski — teoretyk i poeta — dostarczył uzasadnień i wzorów dla poezji jasnej i wykwintnej, moralistycznej i wychowującej. Uznanie dla niego było akceptacją klasycystycznych tradycji w polskiej literackiej przeszłości.

---

[33] E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 204.

ewokowanie ukrytej wiedzy, o ile pełni funkcję instrumentu służącego osiąganiu prawd nadrzędnych wobec stosunku do prawdy poetyckiej)" [88].

Wydaje się, że pisarzom i ideologom polskiego Oświecenia Sarbiewski — teoretyk i poeta — dostarczył uzasadnień i wzorów dla poezji jasnej i wykwintnej, moralistycznej i wychowawczej. Uznanie dla niego było kontynuacją klasycystycznych tradycji w polskiej literackiej przeszłości.

---

[88] E. Sarnowska-Temeriusz, Świat, mistrz i znaki. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności, Wrocław 1969, s. 204.

WANDA KRAJEWSKA

POWSTANIA POLSKIE W POEZJI ANGIELSKIEJ XIX WIEKU

Zainteresowanie Polską na szerszą skalę w literaturze europejskiej datują badacze od czasów zwycięstwa Sobieskiego. Wielkiej ilości wierszy o nim, jakie pojawiły się w w. XVII i XVIII, dorównywała u schyłku XVIII i w wieku następnym liczba utworów poświęconych Kościuszce, którego imię — jako godnego kontynuatora bohaterskiej tradycji — łączono często z imieniem oswobodziciela Wiednia. Anglicy nie stanowią pod tym względem wyjątku. Co więcej, sonet Coleridge'a *Koskiusko*, drukowany w grudniu 1794 w „Morning Chronicle", jest pierwszym za granicą poetyckim wyrazem poruszenia na wieść o klęsce wielkiego wodza [1]. Zwrócić jednak trzeba uwagę na specyficzne warunki, w jakich tematyka polska pojawia się w literaturze Anglii: z jednej strony nasze kontakty z nią były słabsze niż z Francją czy Italią, z drugiej — inny był jej stosunek do państw zaborczych. W społeczeństwie angielskim obojętność rządu wobec pierwszego rozbioru wywołała głosy oburzenia, były one jednak słabe i nieliczne. Równie słabo zareagowano na drugi rozbiór. Na insurekcję kościuszkowską patrzono z obawą — jako na groźną konsekwencję rewolucji francuskiej. Wprawdzie Kościuszkę przejeżdżającego przez Anglię w drodze do Ameryki witano entuzjastycznie i obdarowano szablą oraz serwisem z dedykacją: „*The Friends of Liberty to Gallant Kościuszko*", ogłaszano też w prasie wywiady z nim, ale emigrantów niechętnie wpuszczano na Wyspy Brytyjskie. Francja okazała się gościnniejsza. Historyk James Fletcher pisze:

> Wielu Anglików, którzy ostatnio okazywali gorący podziw dla polskich patriotów, zaczęło myśleć i nawet dowodzić, że lepiej by im było cieszyć się pokojem pod jarzmem niż przedłużać walkę o niepodległość. Anglia zbyt szybko poszła w ślad Fryderyka Wilhelma, cesarza Austrii oraz księcia Brunszwiku i potępiła upartych buntowników przeciwko prawowitej monarchii [2].

---

[1] Zob. P. Grzegorczyk, *Kościuszko w poezji angielskiej.* W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia.* Kraków 1961, s. 241—242.

[2] J. Fletcher, *The History of Poland from the Earliest Period to the Present Time. With a Narrative of Recent Events Obtained from a Polish Patriot Nobleman.*

Dopiero w okresie kongresu wiedeńskiego następuje zmiana stosunku Anglii do Polski. Wzrastająca potęga Rosji po wojnach napoleońskich zaczyna być niepokojąca do tego stopnia, że minister Castlereagh, wielki reakcjonista, domaga się na kongresie utworzenia Królestwa Polskiego, w pewnej mierze niezależnego od Rosji — aby w ten sposób ograniczyć jej mocarstwowe dążenia. Swym dyplomatycznym posunięciom potrafili politycy angielscy nadać ton moralny, który z łatwością zdobywał uznanie opinii publicznej i wzbudzał sympatię do Polski:

> To samo uczucie, które zjednoczyło aliantów przeciwko uzurpacji Napoleona, połączyło ich teraz w pragnieniu okupienia ich grzechów wobec Polaków przez przywrócenie im niepodległości.

Wzywał do tego apel do aliantów i narodu angielskiego opublikowany w 1814 roku:

> Czy nie jest rzeczą naturalną w takim momencie dążyć do wskrzeszenia Polski? Nawet alianci nie mają powodu wysuwać tu jako przeszkody uległości Polaków wobec Napoleona, bo odnosi się to również do nich samych. Rosja, Austria i Prusy w różnych okresach były narzędziami realizowania jego zamysłów [3].

Dość prędko przekonano się, że Królestwo Polskie nie jest państwem niezawisłym i że prześladowania ludności nie tylko nie ustały, ale się zwiększyły. Informacje o Polsce stają się teraz dokładniejsze, wydarzenia śledzone są z większą uwagą. Wybuch powstania listopadowego znalazł szerszy oddźwięk niż insurekcja kościuszkowska. W prasie pojawia się szereg artykułów zarysowujących historię Polski i odnoszących się entuzjastycznie do walk w Warszawie. *Poland, Past and Present* w „Monthly Magazine" w styczniu 1831 jest przykładem typowej dla Anglików postawy. Anonimowy autor zapewnia, że nie są oni zwolennikami rewolucji, że potępiają francuską, ale rozruchy w Polsce noszą inny charakter. Rozbiory były pogwałceniem wszelkich praw człowieka — na skalę, jakiej nie znała przedtem historia.

> Szczerze nienawidząc nie prowokowanego gwałtu i potępiając wszelkie niepotrzebne zmiany nie możemy, nie wyrzekając się ludzkich uczuć, odmówić najgłębszej sympatii wysiłkom naszych bliźnich zmierzającym do zrzucenia despotyzmu niszczącego postęp narodów, przynoszącego ujmę rozumowi ludzkiemu i sprzeciwiającego się wszelkim zasadom, jak Sprawiedliwość, Cnota i Chrześcijaństwo.

Dlatego usprawiedliwiona jest walka zbrojna przeciw zaborcom. Tak samo wyjaśnia swe stanowisko autor cytowanej już historii Polski, James

---

2nd ed., greatly enlarged. London 1831, s. 349. Przekłady z języka angielskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

[3] *Ibidem*, s. 386.

Fletcher. W latach trzydziestych XIX w. książka jego stała się podstawowym źródłem wiadomości o naszym kraju. I tu także obserwujemy istotną zmianę. Poprzednia historia Polski, pióra Stephena Jonesa, wyrosła wyraźnie z zainteresowania, jakie wywołała sława Kościuszki, oparta była na obcych źródłach i stanowiła bezwartościową kompilację rozmaitych materiałów. Ukazała się anonimowo w 1795 r. i znalazła wielu czytelników w kręgach literackich [4]. Fletcher w pracy swej korzystał zarówno z francuskich, niemieckich jak i polskich dokumentów, z *Pamiętników* Ogińskiego, a co ważniejsze — z konsultacji księcia Czartoryskiego. On to bowiem, jak przypuszcza Józef Andrzej Teslar, jest wymienionym w podtytule „polskim patriotą z arystokratycznego rodu", dostarczycielem relacji z ostatnich wydarzeń powstaniowych. Prawdopodobnie od niego również otrzymał informacje do artykułu o Polsce zamieszczonego w „Metropolitan" ówczesny jego redaktor Thomas Campbell [5].

Publikowanie artykułów było częścią szerzej zakrojonej działalności na rzecz Polski. Z inicjatywy Campbella powstałe Literary Association of the Friends of Poland miało za cel rozpowszechnianie informacji o sytuacji w Królestwie i zdobywanie poparcia dla sprawy polskiej. Z działalnością tego oddanego Polsce poety, jak również z działalnością jego następcy na stanowisku przewodniczącego Literary Association, lorda Dudleya Couttsa Stuarta, emigranci łączyli wielkie nadzieje. W latach trzydziestych liczono nawet na zbrojną interwencję Anglii — do takiej wzywał w parlamencie sir Francis Burdett. Politycznych rezultatów akcja ta jednak nie przyniosła. Stanowisko rządu nie uległo zmianie. Anglia popierała projekt utworzenia Królestwa Polskiego, ale później nie przeszkadzała Rosji gwałcić jego konstytucji. Zmienione nastawienie przynajmniej części społeczeństwa znaleźć mogło wyraz tylko w literaturze i w pomocy udzielanej coraz liczniejszym po r. 1815 emigrantom.

Polska nie dowiedziałaby się o „entuzjastycznym zainteresowaniu", jakie los jej wzbudził — jak pisał Fletcher —

> [gdyby] żarliwy głos poety i mówcy nie zdradził czasami uczucia oburzenia i sympatii oraz nie pokazał, że chociaż płomień przygasł, ogień nie wygasnął i że może jeszcze olśnić pełnym chwały blaskiem [6].

Liczba wierszy o Polsce pisanych w okresie romantyzmu i w epoce wiktoriańskiej jest nadspodziewanie duża. Widać to już z antologii Piotra Grzegorczyka *Polska w poezji angielskiej*, wydanej anonimowo w czasie okupacji (b. m. i r. [Warszawa 1944]) i z powojennej — Jana Śpiewaka *Polska w poezji narodów świata* (Warszawa 1959). Można je dziś uzupełnić

---

[4] Zob. G r z e g o r c z y k, *op. cit.*, s. 245—246.

[5] J. A. T e s l a r, *Poland in the Poetry and Life of Thomas Campbell.* Romae—Londinii 1968, s. 278.

[6] F l e t c h e r, *op. cit.*, s. 418.

wieloma polonikami ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie i British Museum w Londynie, a nie będzie to na pewno wykaz pełny. Co prawda większość z nich to utwory bez wartości literackiej, przypuszczalnie autorstwa polskich emigrantów, niemniej stanowią one ciekawy materiał dla historyka, wymagający osobnego opracowania. Ale są wśród nich także wiersze wybitnych — lub w każdym razie znanych w owym okresie — poetów angielskich i im przede wszystkim należy się większa uwaga. Inspiracją ich były najczęściej polskie powstania, dlatego specjalnie interesujący jest w nich sposób potraktowania tej tematyki.

Recepcją Kościuszki w literaturze angielskiej zajmował się już Grzegorczyk [7], wystarczy więc tutaj ograniczyć się do kilku ogólnych uwag i wniosków, jakie zebrany przez niego bogaty materiał nasuwa. Oczywiste jest, że wiersze o naczelniku powstania były zarazem wierszami o powstaniu. Jednakże romantyków angielskich zafrapowała przede wszystkim postać samego Kościuszki. Nie tyle dzieje narodu, co indywidualność bohatera. Coleridge umieszcza swój, wspomniany tu już, sonet w cyklu wierszy o „wybitnych osobistościach". Dodać warto, że spośród cudzoziemców zalicza do nich prócz Kościuszki tylko La Fayette'a. Były to lata republikańskich sympatii poety, gdy największym uznaniem darzył rewolucjonistów. Sonet o polskim bojowniku pisał pod bezpośrednim wrażeniem wieści o klęsce maciejowickiej. Podziwiał tragiczną wielkość człowieka, który widząc przegraną, walczy jednak do końca. Nie był pewien jego nazwiska. W pierwodruku brzmi ono: Koskiusko, w wersji, którą poeta posłał w liście do Roberta Southeya, i w późniejszych publikacjach: Kosciusko. I nie miało to dla Coleridge'a znaczenia — Kościuszko był dla niego bohaterem uniwersalnym, symbolem patrioty. Poeta przedstawia metaforycznie obraz klęski wodza, nad którym, gdy padł „cięty najemnika mieczem" —

Wolność pochyla się blada
W takiej męce na sobie przeznaczone mary,
Jakby w urnę mistyczną duch kornej prostoty
Zebrał łzy wszystkie, jakie, od czasów prastarych,
Żłobią sobie łożyska w licach patrioty
Pobrużdżonych [...] [8]

Keats, pisząc swój sonet *Do Kościuszki* w dwadzieścia kilka lat po upadku insurekcji, idzie jeszcze dalej w mitologizowaniu postaci przywódcy; nie nawiązuje zupełnie do konkretnych wydarzeń, jak to czynił Coleridge ukazując obraz bitwy. Jego Kościuszko należy do tych bohaterów, których imię

---

[7] Grzegorczyk, *op. cit.*

[8] S. T. Coleridge, *Kościuszko.* (*Koskiusko*). W zbiorze: *Angielscy „Poeci Jezior". W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey.* Wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński. Wrocław 1963, s. 255. BN II 143.

płynie górą, jak mgła rozdzwoniona
Kręgów nadziemskich w ostatecznym rymie.

Ojczyzna Kościuszki to dla poety „nieznane światy", co ułatwia przeniesienie tej postaci w sferę symbolu. Sonet mieści się doskonale w dominującej u Keatsa tematyce: nieśmiertelności i doskonałości. Czyny polskiego bohatera, dzięki którym jego imię jest godne złączenia z imieniem króla Alfreda, wzniosły go w wieczność:

Twe imię razem z Alfreda imieniem
Splata się z sobą, budząc najwspanialej
Pieśń, która rośnie wciąż wyżej, wciąż dalej...
Aż sięga Boga, który czuwa wiecznie [9].

Przyjaciel Keatsa, Leigh Hunt, w swym sonecie *Do Kościuszki* [10], pisanym w tym samym mniej więcej czasie, wspomina o powstaniu w dwóch tylko wersach — jako o dziejach „burzliwej młodości" bohatera, więcej miejsca poświęca jego życiu w „wiejskiej cichości", jego walce o „święte prawo ludzkie", prowadzonej teraz nie zbrojnie, lecz „w samotności" (tłum. S. Baliński). W podtytule podkreśla jako zasługę Kościuszki, że „nigdy nie walczył [on] ani po stronie Bonapartego, ani po stronie sprzymierzeńców w okresie ich potęgi" (tłum. L. Marjańska). Sławi więc jego postawę indywidualną, mniejszy nacisk kładąc na jego rolę jako przywódcy insurekcji.

Z postaci mitycznej i odosobnionej stał się Kościuszko znów rewolucjonistą — w poezji Byrona, najbardziej spośród angielskich romantyków zaangażowanego w ruchy narodowościowe. Fragment poświęcony mu w V pieśni *Wieku brązu* głosił konieczność walki z tyranią, odwetu za klęskę i przypominał, że jeszcze nie odpłacono się Katarzynie. Ta zmiana w sposobie przedstawiania bohatera wiąże się ze wzrostem tendencji realistycznych w romantyzmie angielskim, co uwidocznia się przede wszystkim u Byrona. Paradoksalnie więc Kościuszko, za życia traktowany w poezji jako symbol, po śmierci sławiony jest jako bojownik działający w konkretnej sytuacji politycznej, wzywający do dalszej walki z caratem. Imię Kościuszki, jak mówi X pieśń *Don Juana*, „rozgrzewa" podróżnych jadą-

---

[9] J. Keats, *Do Kościuszki.* [*To Kosciusko*]. Przełożył S. Baliński. W zbiorze: *Na angielskim brzegu.* Londyn 1945, s. 5.

[10] L. Hunt, *To Kosciusko Who Took Part neither with Buonaparte in the Height of His Power, nor with the Allies in the Height of Theirs.* Istnieją dwa przekłady tego wiersza: *Do Kościuszki.* [Przełożył] S. Baliński. W zbiorze: *Polska w poezji narodów świata. Antologia wierszy o Polsce.* [Opracował] J. Śpiewak. Warszawa 1959, s. 63—64. — *Do Kościuszki, który nigdy nie walczył ani po stronie Bonapartego, ani po stronie sprzymierzeńców w okresie ich potęgi.* [Przełożyła] L. Marjańska. W: jw., s. 64. Przekład Balińskiego jest wierniejszy, ale tłumacz nie uwzględnił podtytułu.

cych przez śniegi. Nie odstępuje jednak Byron od romantycznej wiary w jednostkę, w jej siłę kształtowania dziejów narodu. Stąd główny nacisk położony jest na rolę Kościuszki jako obrońcy ojczyzny, brak natomiast wzmianek o szerszym udziale ludności polskiej w walkach powstańczych i o przebiegu tych walk.

Jeden tylko Thomas Campbell patrzył na klęskę 1794 r. przede wszystkim jako na upadek narodu, nie tylko wielkiego bohatera. Wprawdzie w *Upadku Polski* Kościuszko ucieleśnia Wolność, ale, jak widać, nie jego nazwisko jest tytułem wiersza o Polsce. W opisie bitwy uwaga kierowana jest także na innych jej uczestników:

Szczupła garstka, lecz w oczach blask czai się dziki —
Idą krokiem miarowym... szyk schodzi z obmurza,

A kończy się ten opis wezwaniem duchów sławnych bojowników, żeby udzielili swego oręża „świętej sprawie":

Choćby dla łez Sarmacji — i skarg, co nie kłamią,
Dajcie jej siłę waszych nieugiętych ramion.

Od innych poetów romantycznych poruszających sprawę Polski różni Campbella lepsza znajomość jej dziejów i zaangażowanie w jej dążenia do odzyskania niepodległości. Widać to w opisie rzezi Pragi:

W dumnych Pragi ruinach pożoga wytrysła,
A w dole szemrze falą czerwoną krwią Wisła;
Ale burza zwycięża, wał gnie się i paczy,
W niebo strzelił już okrzyk grozy i rozpaczy [11].

Jest to przy tym jedyny w okresie romantycznym w Anglii wiersz o tematyce polskiej, który miał tak duże znaczenie dla całej twórczości poety. Sonety Coleridge'a, Keatsa czy Hunta były tylko ich marginesowymi utworami. *Kościuszko* Coleridge'a należy do jego juweniliów i nosi jeszcze cechy formy neoklasycznej. Natomiast *Upadek Polski*, jak wykazuje Teslar, jest najważniejszą, choć utrzymaną w innym tonie niż pozostałe, pozycją w zbiorze Campbella *The Pleasures of Hope*, dzięki której właśnie zbiór ów zdobył w 1799 r. popularność [12]. Omówione przez Teslara walory artystyczne *Upadku Polski* stawiają go w rzędzie najciekawszych utworów pierwszej fazy romantyzmu.

Zainteresowanie powstaniem kościuszkowskim nie wygasało w późniejszych latach, nie ma więc powodu przypisywać go jedynie romantycznej postawie buntu. Opis powstania pojawia się w poemacie *Poland* Johna

---

[11] Th. Campbell, *Upadek Polski.* (*The Downfall of Poland*). [Przełożył] W. Lewik. W zbiorze: *Poeci języka angielskiego.* Wybór i opracowanie H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski. T. 2. Warszawa 1971, s. 244—245.

[12] Teslar, *op. cit.*, s. 269.

Clarka Fergusona, wydanym w Londynie w 1852 roku. Ujawniają się w tym utworze już cechy typowe dla epoki wiktoriańskiej. Inspiracja wyjść musiała z kręgu „przyjaciół Polski", bo zbiór swój, *Poland and Other Poems*, dedykował autor w pełnych uznania słowach lordowi Dudleyowi Couttsowi Stuartowi. Pochwała jego działalności na rzecz Polski stanowi główną część poematu. Do tego i innych poruszonych w nim zagadnień wypadnie jeszcze powrócić. Tu trzeba tylko zauważyć nową tendencję w przedstawianiu ówczesnej sytuacji polskiej, bo ona jest treścią poematu — w zarysie historycznym, zaczynając od 1794 roku. Opis insurekcji i klęski zakończonej trzecim rozbiorem oparty jest na historii Fletchera, na którego autor powołuje się w przypisie. Przeczytał ją starannie, bo mówi o rzezi Pragi, o sprowadzonym tam wojsku austriackim, pruskim i rosyjskim. W miarę upływu lat w poetyckim obrazie powstania przybywa szczegółów, przy tym nie jest już ono jednym wstrząsającym epizodem, ale ogniwem w dziejach, składającym się na ówczesny obraz życia polskiego.

Nazwiska Fergusona nie znajdziemy w podręcznikach literatury, ale w połowie XIX w. cieszył się uznaniem, skoro, jak pisze w przedmowie, zbiór jego wierszy spotkał się z pochwałą „księcia powieściopisarzy", co skłoniło autora do wydania następnego tomu. Trudno rozstrzygnąć, kogo uważał za owego księcia, być może chodzi tu o Dickensa lub Thackeraya. W każdym razie jednemu ze sławnych literatów zawdzięczamy publikację poetyckich utworów, która już swym tytułem zwracała uwagę na Polskę.

Dziwi w poemacie *Poland*, obrazującym losy Polski aż do połowy w. XIX, brak wzmianki o powstaniu listopadowym, zwłaszcza że mamy tam fragmenty dotyczące cara Aleksandra i Mikołaja oraz aluzje do Wiosny Ludów. Dziwi tym bardziej, że o wydarzeniach listopadowych pisano wówczas w Anglii wiele i autorowi zajmującemu się Polską fakty musiały być znane.

Noc listopadowa wywołała różne reakcje ze strony Anglików. W pierwszych wypowiedziach poetyckich uderza entuzjastyczne uznanie dla Polaków, zachęta do wytrwania w walce. Miesza się z tym wstyd i gorycz, że rząd angielski pozostał obojętny. Do tego typu utworów należą dwa wiersze Campbella, *Do Polski w 1831 r.* i *Potęga Rosji*. W pierwszym z nich Polska ukazuje się jako nieśmiertelna, wielka i uświęcona jako ofiara w swej walce. Tyrani mogą zabić ciało, ale nie duszę, jeśli więc nawet pomoc nie przyjdzie, Polska, gdy nie podda się rozpaczy, pokonana — znów powstanie. Dalej poeta oskarża patriotów brytyjskich, że umilkli w chwili decydującej, chociaż przedtem wiele o sprawie polskiej mówili. Do oburzenia płynącego z sympatii dla uciskanego narodu dołącza się głos politycznego rozsądku: w *Potędze Rosji* pyta autor, dlaczego Anglia nie wykorzystała szansy zadania ciosu olbrzymowi, który wszystkim zagraża.

Osamotnieni Polacy przelali krew za całą ludzkość. Gloryfikacja polskiej postawy prowadzi z kolei do uznania tego tematu za godny wielkiej poezji.

Jej pochwałę, mdlejącą na mych ustach smutnie,
Podejmijcie, młodsi wieszcze i godniejsze lutnie! [13]

— wzywał w zakończeniu wiersza *Do Polski* niestrudzony jej rzecznik w Anglii.

Podjął ją istotnie wieszcz młodszy i o większym talencie — Alfred Tennyson, w dwóch sonetach, jednym o wybuchu, drugim o upadku powstania listopadowego. Wśród juweniliów poety, na które składają się przeważnie wdzięczne szkice o kobietach i reminiscencje z eskapistycznych lektur, grupa sonetów wyróżnia się głębszą problematyką. Zastanawia się w nich autor nad wielkością człowieka, za przykład obierając Aleksandra Macedońskiego, wpada w ton patriotyczny entuzjastycznie sławiąc zwycięstwo Brytyjczyków nad Napoleonem. W tym duchu utrzymany jest *Sonet napisany na wiadomość o wybuchu powstania polskiego 1831*: Polska broni praw człowieka przed tyranem rosyjskim, jak broniła ich niedawno Anglia przed francuskim. Tennyson ma sporo wiadomości z historii Polski, poprawnych i błędnych. Nic dziwnego, że słyszał o Sobieskim, ale wie również o czynach Bolesława III czy Zamoyskiego. Nazwiska królów i hetmana podaje prawidłowo, gorzej z chronologią — miesza zabawnie epoki, przyzywając na pamięć czasy chwały:

O, dnie piastowskie, gdy zaszyty w głąb
Swych pustyń, car na przyszłą władzę czekał,
Do serca Moskwy wtaczał się z daleka
Grzmot polskiej wojny, chmur rosnący kłąb.

Sonet zachęca Polaków do walki głosząc hasła w stylu poezji rewolucyjnej:

Polaku! Powstań, stal okowów rąb! [14]

W sonecie *Polska*, napisanym na wiadomość o upadku powstania, pobrzmiewają już echa bardziej wiktoriańskie niż romantyczne. Oburzenie na najeźdźcę jest równie silne, ale poeta zwraca się już nie do narodu, wzywając do dalszego oporu, lecz do Boga, prosząc, by położył kres niewoli, bo

---

[13] Th. Campbell, *Do Polski w 1831 r.* (*To Poland*). [Przełożył] S. E. Koźmian. W zbiorze: *Poeci języka angielskiego*, t. 2, s. 249.

[14] A. Tennyson, *Sonet napisany na wiadomość o wybuchu powstania polskiego 1831.* [*Sonet Written on Hearing of the Outbreak of the Polish Insurection*]. [Przekład anonimowy]. W zbiorze: *Polska w poezji angielskiej.* [Wydał i wstępem opatrzył P. Grzegorczyk]. B. m. i r. [Warszawa 1944], s. 39.

Jeszcze nie przestało
Serce Polski bić w piersiach, choć krew święta z ciała
Spływa na pola żyzne [...]

Ta klęska jest ostrzeżeniem dla całego świata. „Barbarzyńca wschodni" może przecież znów sięgnąć po czyjś tron. Obojętność Anglii oburza poetę nie tylko jako brak przezorności politycznej, ale także jako czyn hańbiący z chrześcijańskiego punktu widzenia.

Nam zaś — o Sprawiedliwy i Dobry — nam przebacz!
Nam — których śmiech nie zamarł, gdy Ją wróg rozpłatał
Na troje — nam, nieskorym i dziś do niesienia
Pomocy. O zaiste — tu łez krwawych trzeba! [15]

W swej dalszej karierze późniejszy poeta-laureat był zawsze wiernym sługą królowej, popierającym jej politykę. Te dwa wiersze o Polsce są dowodem, nie jedynym zresztą, że jego młodzieńcze ideały odbiegały od powszechnej postawy w owych czasach. Jego zainteresowanie Polską wiąże się niewątpliwie z ogólnym zapałem rewolucyjnym, który wiosną 1830 zaprowadził go wraz z grupą studentów z Cambridge, zwanych ironicznie Apostołami, do Hiszpanii celem wzniecenia tam powstania przeciw monarchii. Planu nie udało się zrealizować i we wrześniu niedoszli rewolucjoniści wrócili do kraju. Ten epizod uwrażliwił jednak poetę na ruchy wolnościowe w Europie. Po zawiedzionych nadziejach w Hiszpanii wieść o powstaniu w Warszawie była znakiem, że opór przeciw tyranii w świecie nie wygasł. Pośrednio na losy Polski mogło zwrócić uwagę Tennysona opowiadanie ojca o tajemniczych jego przygodach w Rosji, o których poeta kilkakrotnie w swoich pamiętnikach wspomina [16]. Mogła być Polska również przedmiotem dyskusji na zebraniach wspomnianego postępowego stowarzyszenia Apostołów w Cambridge.

W późniejszej twórczości Tennyson nie wracał do tematu Polski, jakkolwiek Grzegorczyk dopatruje się w poemacie *Maud* aluzji do ruchów polskiej Wiosny Ludów. Nie są to jednak wyraźne wzmianki o wypadkach w Galicji, odnoszą się raczej ogólnie do Wiosny Ludów w Europie.

Motyw buntowniczej modlitwy, jakim Tennyson rozpoczął swój drugi sonet o Polsce:

Boże, jak długo będzie człowiek tratowany
Przez najgorszego z ludzi? [...]

— przekształcił się w wierszach pomniejszych poetów w sentymentalny lament. Autor podpisany literami G. J. F. wprowadza ów biblijny refren „Jak długo, Panie" do swego wiersza o przegranej walce, *Polish Lament*.

---

[15] A. Tennyson, *Polska*. (*Poland*). W zbiorze: *Antologia liryki angielskiej*. Wybrał i przełożył J. Pietrkiewicz. Londyn 1958, s. 156.
[16] Ch. Tennyson, *Alfred Tennyson*. London 1950, s. 8—9.

Przez całą wiktoriańską epokę podejmowano w nieudolnej formie poetyckiej takie lamentacje w sprawie Polski. Kierowano je nie tylko do Boga, ale i do ziemskich adresatów: Anglików. Zwolennicy Polski nie tracą nadziei, że uda im się wzruszyć serca rodaków bądź przez opis cierpień pokonanych powstańców, bądź przez uświadomienie Anglikom ich winy w dopuszczaniu do gwałcenia elementarnych ludzkich praw Polaków po upadku powstania. Tego rodzaju poezja wykazuje już pewne cechy, które miały rozwinąć się później, w połowie wieku, w twórczości tzw. szkoły spasmodycznej. Jej założyciele Dobell i Smith skierowali uwagę na sprawy polityczne, szczególnie w swej poezji broniąc wolności narodów i popierając walkę przeciw tyranii. Wyprzedza ich pod tym względem Thomas Gordon Hake, który co prawda w pełni do tej szkoły nie należał, porzucił ją wkrótce dla prerafaelitów, ale debiuty jego przynależność tę potwierdzają, również w doborze i traktowaniu tematu. Silną ekspresją odznacza się nabrzmiały łzami i pełen patosu wczesny wiersz Hake'a *Hymn polski* (1832), poświęcony Godebskiemu, będący elegijnym spojrzeniem na upadek powstańczej Warszawy.

Zapłaczemy nad losem szlachetnych rycerzy,
Co pod broń porwali Warszawę!
W straszliwym spokoju dziś gród ten nasz leży,
A nad nim sztandary lśnią krwawe.

Umilkły ulice, jak pole po wojnie,
Gdzie mężne pokładły się czyny;
Na murach łzą gorzką skrapiane zbyt hojnie,
W krąg rosną posępne wawrzyny[17].

Ciekawe również, że inny pisarz, który nadał szkole tej taką ironiczną nazwę i wyszydził w 1854 r. w parodystycznej komedii *Firmilian*, w pierwszym swym zbiorze, *Poland, Homer and Other Poems*, wydanym anonimowo w r. 1832, prezentuje podobną manierę nadwrażliwości, gdy ze słowami pociechy zwraca się do Polski jako „opuszczonej wdowy" czy do Czartoryskiego jako „najszlachetniejszego syna Wolności". William Edmonstoune Aytoun, profesor retoryki w Edynburgu, prawnik i literat, zainteresował się Polską zapewne właśnie dzięki znajomości z Czartoryskim. Jemu i „polskim wygnańcom" dedykował swe pierwsze dzieło „z głębokim szacunkiem, jaki wzbudzają ich cierpienia za sprawę wolności i swój kraj". Apoteozuje księcia w swym poemacie nazywając go większym od króla i przepowiadając, że w przyszłości dzieci będą się uczyły na jego przykładzie, jak czcić wolność i prawdę. Poezja będzie go

---

[17] Th. G. Hake, *Hymn polski*. [*Polish Hymn*]. [Przełożył] J. Kasprowicz. W zbiorze: *Polska w poezji angielskiej*, s. 41—42.

opiewała jako największego bojownika tamtych czasów, a do miejsca jego urodzenia pójdą pielgrzymki jak do Mekki.

W obu wierszach, Hake'a i Aytouna, powstanie pokazywane jest od strony skutków i represji, jakie po nim nastąpiły. Dominują obrazy grobów, więzień, Syberii, rozdzielonych rodzin, inaczej niż w poezji o insurekcji kościuszkowskiej, gdzie wysuwały się na czoło opisy walk. W *Hymnie polskim* pola bitwy wspomniane są tylko dla kontrastu z milczącym miastem, a bojownicy na wygnaniu śnią o walkach, w których bronią byłyby siekiery „niewolnika". Utwór Hake'a przedstawia wstrząsający obraz pokonanych.

Podobnie w wierszach innych, mniejszej miary poetów. Np. w wierszu Johna Brenta *The Last Battle* z cyklu *Lays of Poland* (1836) opis bitwy jest bardzo ogólnikowy. Z przypisu dowiadujemy się, że walki toczą się w Warszawie, a następnie pod Ostrołęką. W pozostałych „pieśniach", już tylko pośrednio dotyczących powstania, akcent położony jest na represje, jakich doznają Polacy po klęsce.

Gdy próba odzyskania niepodległości wydaje się całkowicie przegrana, poezja ma budzić w narodzie otuchę. Aytoun w swym długim poemacie chce przede wszystkim przynieść pociechę. Wierzy w Sprawiedliwość i karę dla tyrana, ostrzega Brytanię, by powstała w obronie Polski, zanim będzie za późno, bo zwłoka w takiej chwili gorsza jest niż zbrodnia. Kończy wizją dnia chwały, gdy rozpacz i strach przeminą.

Z upływem lat, gdy poeci piszący w naszej sprawie przekonali się, że Anglia nie uczyniła nic dla ratowania Polski, miejsce apelów zajęły właśnie wizje wspaniałej jej przyszłości. Do najbardziej utopijnych należy ta z ostatniej części omawianego poprzednio poematu Fergusona. Stwarza on wizję królestwa wielkiego jak Grecja peryklesowa, przemienionego później w cesarstwo, w którym wprowadzone będzie prawodawstwo na wzór brytyjskiego. Nastąpi wspaniały rozkwit kultury, sztuki i literatury. Wrogowie opuszczą Sarmację i powróci jej chwała. Chwała ta kojarzy się Anglikom niezmiennie z panowaniem Sobieskiego, Ferguson kończy więc swój opis entuzjastycznym okrzykiem: „Niech żyje drugie panowanie Sobieskiego!"

Teslar twierdzi, że po r. 1840 nie słyszymy o Polsce w literaturze angielskiej. Najzupełniej nie ma jednak racji. Słuszniejsze jest spostrzeżenie Grzegorczyka, że około tego roku słabną sentymenty polonofilskie, by odżyć nieznacznie w latach 1848—1863. Sentymenty rzeczywiście słabną, ale interesujących nas wierszy nadal pojawia się sporo i rok 1863 bynajmniej nie jest datą graniczną. Powstanie styczniowe podobnie jak listopadowe wywołało oddźwięk w społeczeństwie i poezji angielskiej. Do wydarzeń styczniowych nawiązuje sonet Swinburne'a *Rizpah*, drukowany w r. 1878, ale pisany w 1863, najwyraźniej pod wpływem wieści z Polski.

Wiersz ma ton elegijny. Polska nazywana jest „najnieszczęśliwszą Rachelą narodów" i porównywana do biblijnej Rispy, której synów wybrał Dawid na ofiarę dla Gibeonitów, by uśmierzyć ich gniew. Analogia o tyle niefortunna, że byli to synowie Saula, który wymordował Gibeonitów, podczas gdy Swinburne pokazać chce zbrodnicze bezprawie caratu. Dlatego stwarza tylko obraz Rispy opłakującej swych ukrzyżowanych synów. Aluzję do powstania zawiera druga zwrotka:

Koronowana spustoszeniem grobów
Nie możesz płaczem odpędzić ni ręką
Straszliwych ptaków [...]

Smutną pociechą jest wspaniała przeszłość:

Niegdyś obrońcą naszym byłaś. Chwała
Twych synów, Polsko, do dzisiaj przetrwała
I lat tych, które blaskiem były światu [18].

Swinburne niewiele o Polsce wiedział i nie miał kontaktów z Polakami. Obranie sprawy polskiej za temat wiersza częściowo przypisać trzeba ogólnej jego postawie rewolucyjnej, której dawał wyraz np. w swych pieśniach o Italii, częściowo pewnemu poruszeniu, jakie wywołały w Anglii posunięcia rządu liberałów wobec Rosji w 1863 roku. Noty wysyłane wówczas do cara zapowiadały gotowość zbrojnej interwencji, jeśli w Królestwie nie zostanie przywrócona konstytucja. Minister spraw zagranicznych Russell domagał się dla Polaków reprezentatywnego miejsca w systemie rządu, narodowej administracji, wprowadzenia języka polskiego jako języka urzędowego, zapewnienia wolności sumienia. W razie niespełnienia tych żądań groził pozbawieniem Rosji jej praw do Polski przyznanych na kongresie wiedeńskim. Chodziło tu oczywiście nie o Polskę, lecz o poróżnienie Rosji z Francją, ale w świetle informacji podawanych społeczeństwu liberałowie okazywali się obrońcami prześladowanego narodu [19]. Z not, za którymi nie stała siła zbrojna, nic nie wynikło, niemniej powstanie styczniowe na krótki czas zajęło uwagę publiczną.

Powstaniu styczniowemu poświęcił również swój poemat następca Tennysona na stanowisku poety-laureata, Alfred Austin. Poprzednikowi swemu nie dorównał talentem. Stanowisko zawdzięczał nie poetyckiej twórczości, lecz zasługom dla partii konserwatywnej, które mu w ten sposób nagrodził lord Salisbury. Nie wniósł do literatury nic wartościowego, ale piastowana godność wyznaczyła mu w niej miejsce. Dzięki temu dzieła jego były wydawane i czytane, przynajmniej przez recenzentów, i poe-

[18] A. C. Swinburne, *Rizpah.* [Przełożyła] L. Marjańska. W zbiorze: *Polska w poezji narodów świata*, s. 217.

[19] Zob. T. Szumowski, *Stosunek Anglii do sprawy polskiej w roku 1863.* „Problemy" 1947, nr 3.

mat o Polsce, jakkolwiek napisany we wczesnej młodości, miał szanse zwrócenia na siebie uwagi. W swej początkowej wersji nosił tytuł *Randolph, a Tale of Polish Grief* i był pierwszym utworem, który autor postanowił wydrukować. Udał się w tym celu do Johna Murraya (znanego wydawcy Byrona), ale spotkał się z odmową. Murray zgodził się natomiast wydrukować inny jego poemat nawiązujący do tej tematyki, *Russia Before Europe*. Austin nie zrezygnował jednak ze starań o druk *Randolpha* i ostatecznie przyjęła go w 1855 r. firma Sauders and Otley, ale za nakład zapłacił wuj Austina. Sprzedano zaledwie 17 egzemplarzy, nic więc dziwnego, że dzisiaj trudno do nich dotrzeć. Temat nie przestał nurtować poety. Wrócił do niego po 24 latach z lepszą znajomością spraw polskich. Bohater otrzymał wtedy polskie imię Leszko. Opublikowanie w 1877 r. poematu *Leszko, the Bastard. A Tale of Polish Grief* [20], tym razem przez słynną firmę Chapman and Hall, miało i cel praktyczny. Dzieło dedykowane było „najwybitniejszemu filantropowi wieku" — w nadziei wzbudzenia jego sympatii i zapału dla „najbardziej uciskanego z ludów słowiańskich i najbardziej prześladowanego z chrześcijańskich narodów". Skąd przyszło to zainteresowanie autora Polską? Odpowiedź łatwiej tu znaleźć niż w wypadku Tennysona czy Swinburne'a. Austin pochodził z rodziny katolickiej, co stawiało go w rzędzie niejako mniejszości narodowych i zamykało przed nim ekskluzywne szkoły publiczne oraz uniwersytety. Chodził do szkoły koło Liverpoolu, gdzie było wielu cudzoziemców. W swojej autobiografii notuje: „Tak więc wcześnie przywykłem do faktu, że istnieją w świecie inne kraje poza Anglią" [21]. Uświadomiły mu to później jeszcze lepiej częste wyjazdy za granicę i długie pobyty we Francji i w Italii. O Polsce mógł mu opowiadać w dzieciństwie ojciec, który w interesach handlowych jeździł do Wrocławia. Wolno przypuszczać, że o sytuacji na ziemiach polskich dowiedział się najwięcej we Florencji w 1862—1863, kiedy poznał Bakunina (gorącego rzecznika powstania styczniowego) i jego żonę Polkę, Antoninę Kwiatkowską. Sam konserwatysta, o rosyjskim anarchiście mówił z uznaniem, a jego małżonka oczarowała go „przysłowiowym wdziękiem swej rasy" [22]. W roku 1866 przyjął pracę w dzienniku „Standard" i jako jego korespondent wyjeżdżał w czasie wojny francusko-pruskiej do Berlina, a potem do Paryża. Przeprowadził wywiad z Bismarckiem, toczył polemikę z Gladstonem na temat wojny rosyjsko-tureckiej, wyrażając w swym pamflecie *Tory Horrors* poglądy, które spotkały się z uznaniem królowej i Disraelego. Jak z tego widać, w latach poprzedzających wydanie *Leszka* brał Austin duży udział w życiu politycznym Europy i musiał znać sytuację w Rosji i w Prusach. Poe-

---

[20] Zob. przypis 23.

[21] A. Austin, *The Autobiography. 1835—1910*. T. 1. London 1911, s. 25.

[22] *Ibidem*, s. 168.

mat o Polsce był w pewnym sensie również formą jego działalności politycznej. Ale był także wyrazem jego wysokich ambicji poetyckich. Następca Tennysona chciał iść śladem nie jego, lecz Byrona. Oczywiście wiktoriański laureat nie mógł się mierzyć ze swym mistrzem, ale *Leszko*, bardziej niż inne jego utwory, jest ciekawym przykładem epigońskiego naśladownictwa i przekształceń powieści poetyckiej po okresie romantyzmu.

W dzieciństwie lubił poeta, jak wspomina w autobiografii, książki pełne smutku, a za najlepszą uważał zawsze taką poezję, która dawała wyraz romantycznym uczuciom, lecz miała formę klasyczną. W dziejach Polski znalazł obfity materiał do tego rodzaju twórczości.

Leszko, narrator opowieści, ma wszelkie cechy bohatera bajronicznego. Na wstępie ukazany jest jako tajemnicza postać, wierny chrześcijanin w stroju Turka, Słowianin walczący przeciw tym, którzy chcą przywrócić wielkość imieniu Słowian. Dalszy monolog wyjaśnia te zagadki. Ojciec Leszka, pochodzący ze starego polskiego rodu, porwał swą ukochaną która bała się go poślubić, by nie ściągnąć zemsty starającego się również o jej rękę „wroga ojczyzny". Przeżyli jedną szczęśliwą noc w lesie, ale rano złapali ich ludzie jej rosyjskiego konkurenta i Vanda nigdy więcej nie zobaczyła swego kochanka; dochowała mu jednak wierności. Wywieziona na Sybir urodziła tam syna, i to dodało jej siły do przetrwania. Gdy dorósł, kazała mu wrócić do Polski i podjąć walkę. Do kraju mógł dostać się jedynie w mundurze rosyjskim, po złożeniu przysięgi na wierność carowi. Popełnił więc krzywoprzysięstwo i wyruszył do ojczyzny. Gdy przybył, powstanie już upadło, ale zrzuciwszy mundur wroga przyłączył się do oddziału Polaków walczących w pogranicznych lasach. Tam spotkał tego, który rozdzielił jego rodziców, i zemścił się zabijając go. Matka już się o tym nie dowiedziała. Gdy wrócił na Syberię — nie żyła. Wyruszył tedy na poszukiwanie ojca. Po 5 latach odnalazł go, umierającego, w czasie walk w Paryżu. Na piersi jego zobaczył portret swej matki. Zdjął go i w jego miejsce położył krzyż, który mu ona dała na drogę. Postanowił wtedy udać się do Turków, by z nimi walczyć przeciwko Rosji.

Narracji poematu brak zwartości, a opis wydarzeń historycznych jest zagmatwany. O tym, że chodzi tu o powstanie 1863 r., wnioskować można ze wzmianki, że przez 90 lat Polska znała tylko ból. Walki we Francji, gdzie po 5 latach Leszko odnalazł ojca, oznaczałyby wobec tego wojnę francusko-pruską. Przygotowania Turków do zaatakowania Rosji zlokalizować by więc trzeba w r. 1877, jakkolwiek rozpiętość lat wydaje się zbyt duża: z Paryża nad Dunaj wędrowałby bohater 7 lat! W każdym razie niewątpliwe jest, że brał udział w powstaniu styczniowym. Brak wzmianek i opisów konkretnych wydarzeń wskazuje, że nie były one autorowi znane i że przedstawienie ich nie było jego celem. Nacisk położony jest

na obraz nieszczęść narodu i życia wygnańców na Syberii. I tu zresztą nie operuje poeta realiami, stwarza poczucie grozy, bo to, co wrogowie zrobili w Polsce, „porównane być może tylko do piekła". Znamienne jest tłumaczenie Leszka, dlaczego w jego opowiadaniu brak szczegółów dotyczących walk: zbyt dobrze znany jest przebieg powstania, do którego Anglia zachęcała, ale któremu nie pomogła. Jak Campbell, jak Tennyson, tak i Austin kieruje gorzki wyrzut do swego kraju ustami polskiego bohatera:

Ah! you, free child of Freedom's shore,
That spurred our hopes, but lent no blow
In aid of all our wasted gore[23].

Pierwsza wersja „opowieści o polskim bólu" została skrytykowana w „Athenaeum" jako „pretensjonalna". Austin sam widział liczne wady jej konstrukcji. Przede wszystkim czuł, że opowiadanie jest zbyt rozwlekłe, zbyt często odchodzi od zasadniczego tematu[24].

Następne lata wciągnęły Austina w intensywniejsze jeszcze życie polityczne. Podróże przybliżały go do Polski. Był w Bułgarii w Warnie, w Rumunii i na Węgrzech. Znamienne jednak, że nie znajdujemy więcej śladów jego zainteresowania Polską. Wydaje się, że ta tematyka nie odpowiadała jego późniejszej działalności na rzecz partii konserwatywnej.

Powstania polskie nie stały się w Anglii, jak widać, tematem wielkich utworów poetyckich. Interesowali się tymi powstaniami przeważnie poeci szkockiego pochodzenia, jak Campbell, Ferguson czy Aytoun, lub chlubiący się przodkami popierającymi Stuartów, jak Swinburne — a więc ci, którzy kontynuując tradycję rodzinną stali w opozycji do rządu angielskiego, albo katolicy jak Austin, w których religia budziła poczucie wspólnoty z narodami katolickimi. Ale są wśród autorów tych wierszy również Anglicy „czystej krwi" i protestanci. Tematyka polska jest u nich znamieniem postępowości, odcinania się od polityki rządu, patriotyzm angielski natomiast manifestuje się w przypominaniu swemu społeczeństwu, że zawsze ceniło ono wolność człowieka, nie powinno więc tolerować jej gwałcenia przez inne państwa, lub w stawianiu brytyjskiego ustroju za wzór Polakom walczącym o niepodległość.

Wiersze o powstaniach były najczęściej bezpośrednią reakcją na wiadomość o ich wybuchu albo klęsce. Nie oznacza to jednak, że autorzy

---

[23] A. Austin, *Leszko, the Bastard. A Tale of Polish Grief*. London 1877, s. 64. Przekład filologiczny:

O ty, wolne dziecię krainy Wolności,
Coś wznieciło w nas nadzieje, lecz nie wsparło w walce,
Gdy nadaremnie przelewaliśmy krew.

[24] Zob. Austin, *The Autobiography*, t. 1, s. 29—30 (list do Tobina, z 25 IV 1855). Do odpowiedniego numeru „Athenaeum" nie udało się dotrzeć.

mieli dobre informacje o ich przebiegu. Opisy zdarzeń są przeważnie bardzo ogólnikowe lub nie ma ich wcale. Ogólną tendencją jest traktowanie sprawy polskiej nie w kategoriach narodowych, lecz obrony praw człowieka i przenoszenie walki wyzwoleńczej na płaszczyznę uniwersalną.

Jakkolwiek nie ma wśród tych wierszy dzieł wielkich, warto podkreślić, że temat powstań znalazł się w twórczości najwybitniejszych poetów w. XIX, reprezentantów głównych kierunków literackich tej epoki: w pierwszym pokoleniu romantyków — u Coleridge'a, w drugim — u Byrona, Keatsa i Hunta, w poezji wczesnowiktoriańskiej — u Tennysona, w późnowiktoriańskiej, modernistycznej — u Swinburne'a.

Ale oprócz utworów wielkich mistrzów mamy całą masę poślednich wierszy, drukowanych w prasie lub w rozmaitych zbiorach poezji. Nie przetrwały one w dziejach literatury. Mają jednak zasadniczy walor: uderzają szczerością uczuć. Dyktowane potrzebą chwili, są rozpaczliwym krzykiem o pomoc dla cierpiącego narodu, pokonanego w powstaniach i nie widzącego już dalszych szans walki zbrojnej.

We will sing of thee:
And was not freedom born of song? [25]

— mówił autor *Lays of Poland*. I dlatego ta słaba nieraz twórczość swoiście i głęboko wzrusza.

---

[25] Przekład filologiczny:

Będziemy śpiewać o tobie:
A czyż wolność nie zrodziła się z pieśni?

III. P R Z E K Ł A D Y

MIĘDZY POWIEŚCIĄ A FILMEM

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

ALBERT LAFFAY

OPOWIADANIE, ŚWIAT I KINO

Pierwszą radością, jakiej dostarczyło kino, było oczarowanie tym, że maszyna, rodzaj zabawki naukowej, była w stanie wydobyć z najpowszedniejszych rzeczy — z płynącej wody, poruszających się liści, z gry świateł i cieni na ludzkiej twarzy — coś nowego, coś, czego widzenie bezpośrednie nie chwytało, a nawet nie podejrzewało: f o t o g e n i c z n o ś ć przedmiotów w ruchu. Dzięki splotowi skomplikowanych operacji, łączących możliwości optyki i chemii, otrzymano zadziwiający rezultat: rzeczom codziennym przywrócona została dziewiczość czerni i bieli. Naturalną rzeczy koleją nasuwa się tedy pytanie, czy wykorzystywanie kina do opowiadania historyjek nie odwróciło go od jego prawdziwego powołania. Czy kino czyste, nie skażone literaturą, nie wyzwoliło się stopniowo, aby po prostu, ciesząc oczy, wybierać wśród różnorakich widowisk, którym film przywrócił świeżość? Samochód, który w 1900 r. podobny był do zabawnie pozbawionej zaprzęgu „wiktorii", dziś w niczym nie przypomina wozów naszych prababek. Samochód z wolna odnalazł sam siebie. I kino odnalazłoby pewno własne prawa, gdyby komercjalność nie oddała tej latarni magicznej na usługi melodramatowi i powieści odcinkowej. *Notabene* pytanie to zadawali często ci sami ludzie, których zawodem było przenoszenie na ekran scenariuszy (np. René Clair). Mają oni wyrzuty sumienia, że nad czystość sztuki przenieśli zysk przedsiębiorcy.

[Albert L a f f a y — krytyk francuski związany z filozofią egzystencjalistyczną. Książka, z której rozdział tu zamieszczamy, jest jego główną pracą. Jej fragmenty publikował w prasie francuskiej na długo przed ogłoszeniem całości.

Przekład według wyd.: A. L a f f a y, *Logique du cinéma. Création et spectacle.* Paris 1964, s. 51—90.]

Czas teraźniejszy i obecność [1]

Nie sposób nie zauważyć, że najprawdziwszą istotą kina jest posłuszeństwo względem wymogów świata. (...) Potrzeba prawdy jest i będzie naszym refrenem. Nie znaczy to, że fantastyka czy ożywianie symboli powinny być dla kina zabronione. Wręcz przeciwnie, znaczy to, iż zarówno symbole, jak i fantastyczne wizje powinny być wzajemnie uzależnionymi *quasi*-przedmiotami, których miejsce jest ściśle wyznaczone i które zawsze są solidarne ze ś w i a t e m. Otóż opowiadanie jest d o k ł a d n y m z a p r z e c z e n i e m ś w i a t a. Filmowcy w studiach muszą mieć niejasną świadomość tego stanu rzeczy. Odczuwa się tam zapewne owo wymaganie prawdy, nacisk tego co rzeczywiste oraz pewien rodzaj oporu, jaki fotografia stawia narracji. Mówiliśmy zresztą, że kino jest sztuką czasu teraźniejszego, i przeciwstawialiśmy filmowi opowiadanie, którego istotą jest bycie przeszłością. Przyjrzyjmy się bliżej tej kwestii.

Załóżmy, że przed oczami mam pejzaż. Nic z tego, co jest przedmiotem tej kontemplacji, nie podlega żadnym przemianom. Jeśli dostrzegam na jednym z drzew ślad uderzenia topora, którą to czynność w y k o n a ł drwal wczoraj, to po uderzeniu tym pozostało jedynie dotykalne nacięcie na korze. Jeśli jednak ktoś chciałby powiedzieć, że ta oto gałąź, którą odginały przechodzące wielekroć krowy, zachowała coś z przeszłości, ponieważ jest bardziej giętka niż inne — byłaby to jedynie gra słów, *de facto* bowiem to jedynie o b e c n a konsystencja gałęzi pozwala uginać ją łatwiej. Podobnie nic w pejzażu nie jest przyszłością. Pejzaż niczego się nie domaga. Jeśli uważam, że brak w nim czegoś — są to jedynie moje myśli. Sam w sobie pejzaż jest całkowity, skoro istnieje. Nie można jednak powiedzieć o nim więcej: że sam w sobie istnieje w czasie teraźniejszym, ponieważ teraźniejszość w sposób oczywisty daje się zrozumieć tylko przez odniesienie do przeszłości i przyszłości. Powiedzmy, że pejzaż po prostu j e s t, a raczej, że i s t n i e j e.

Jeśli jednak i s t n i e j e on sam w sobie [*en soi*], bez luk, nieprzerwanie, bez oddziaływania pamięci, wypełniony w bezmyślnym i nieświadomym dokonywaniu się bytu zaspokojonego przez byt, skoro dla mnie jest on widowiskiem, to dlatego, że wprowadzam tu pewien rodzaj niespełnienia. W przeciwnym wypadku zatraciłbym się w tym pejzażu, który nie mógłby mi się ukazać. Utrzymuje się on na odległość wzroku tylko dlatego, że to ja wślizguję się tu, ujawniając niezrealizowanie różnego rodzaju „możliwości", które nie są dane, lecz pochodzą ode mnie, mogę np. obejść dookoła to drzewo, dotknąć ręką krągłości tej gałęzi

---

[1] [Autor posługuje się tu nieprzetłumaczalną na polski grą podobieństw dźwiękowych i znaczeniowych: *présent et présence* (przyp. tłum.)]

lub wejść do doliny. Tak więc drzewo i gałąź stają się wypukłe, dolina zaś wklęsła wskutek tego, że odmawiam przyjęcia ich takimi, jakimi są. To ja jestem „skazą na tym wielkim diamencie". Dzięki tym projekcjom, tej niecierpliwości, która tworzy mnie samego, świat zostaje otoczony marginesem niebytu, odgradzającym go od postrzeganego pejzażu. Jest on więc obecny teraz tylko dzięki mojemu cofnięciu się, mojej odmowie utożsamienia się z nim i poszukiwaniu tego co dalekie, co każe mi dopatrywać się bytu poza wszytkim co chwilowe. Zarazem moje możliwości drążą w pejzażu czas przyszły, rodzaj przestrzeni, w której dokonuję projekcji połączenia się w sposób doskonały z istnieniem. Przyszłość jest miejscem mojego całkowitego dokonania się. Projekcja moja ponawiana jest bez końca, ponieważ nigdy nie doścignę bytu zakończonego, bytu w sobie, nigdy nie będę w stanie być tym lub owym. Zawsze przede mną rozwierać się będzie przyszłość, gdy tymczasem wszystko, czego doświadczam, drogą automatycznego przemieszczenia usuwać się będzie w przeszłość. Ponieważ nie mogę się zredukować do niczego określonego, pejzaż, który widzę, staje się natychmiast pejzażem, który widziałem. To nie wieczne stawanie się unosi i pejzaż, i mnie. Przeciwnie, to moja niezdolność do bycia tym pejzażem nadaje sens memu stawaniu się. Jedyny sposób, w jaki mogę być czymś, to być w przeszłości, tzn. nie być już więcej. Przeszłość, powiada Sartre, jest tą „strukturą ontologiczną, która zmusza mnie do bycia tym, czym jestem *ex post* [*par derrière*]. Tak więc czas decyduje o nie dającej się pokonać różnicy dzielącej mój umysł od rzeczy, które są, jakie są. Wychodząc od chwili obecnej, czas jednym ruchem skrzydła rozpościera swój wachlarz przeszłości, teraźniejszości i przyszłości [2].

Zawsze jednak zaczynać należy od rzeczy. Moja niezgoda jest niezgodą na świat taki, jakim jest. Kiedy mówiłem, że czas teraźniejszy jest jedynie czasem egzystencji, był to tylko sposób wyrażania się, albowiem widzimy, że świat sam przez siebie nie może przynosić żadnych

---

[2] Można tu rozpoznać niektóre tezy *L'Etre et le Néant*. Taka czy inna teoria czasu nie jest mi jednak potrzebna. Trudności wszystkich rozważań nad czasem zaczynają się wówczas, gdy chodzi o wyjaśnienie czasu rzeczy, dlaczego trzeba czekać aż „rozpuści się cukier". Nie sądzę, by Sartre'owi to się udało naprawdę. Po co owe dziewięć miesięcy oczekiwania poprzedzającego urodzenie się dziecka? Sartre nic o tym nie mówi. Z naszego punktu widzenia wielkim postępem jest porzucenie obrazu czasu, który płynie niczym rzeka. Na poziomie, na którym się zatrzymujemy, wystarczy opisywać. Idea rzeki czasu leży u podstaw wszystkich błędów w kwestii istoty opowiadania. Jeśli w rzeczywistości świat jest postrzegany w trwaniu na wzór rzeki, można by uznać przepływ opowiadania za obraz w pełni zadowalający. Nie byłoby tu żadnej sprzeczności. Natomiast nawrót do prawdziwych „danych bezpośrednich" podkreśla istnienie fundamentalnej opozycji: zdarzenia świata żadną miarą nie rozwijają się na wzór narracji.

relacji czasowych; chciałem więc jedynie podkreślić owo pierwszeństwo rzeczy. Powiedzieć zaś — jak to uczyniłem — że kino jest sztuką czasu teraźniejszego, ponieważ jest sztuką fotograficzną, to tyle co wskazać, że musi ono stale ewokować o b e c n o ś ć [*présence*] przedmiotów, ich, by tak rzec, ciężar. Rysując lub malując pejzaż, można — nie przestając zarazem być wiernym modelowi — wedle uznania eksponować lub tuszować wyrazistość reprezentacji. Można malować wielkimi plamami, można też zejść na taki lub inny poziom szczegółowości przedstawiania. Natomiast władza, jaką sprawuję nad kliszą fotograficzną, jest ograniczona. Mogę oczywiście, posługując się przesłoną, nastawieniem ostrości itd., uzyskać zdjęcia nieostre, tak więc do pewnego stopnia panuję nad przedstawianiem rzeczy, zawsze jednak ich uporczywe bycie tym lub tamtym jest niezależne od mojej woli. Nawet wówczas, gdy nie fotografuję tego, co znalazło się przed obiektywem, lecz przedmioty, które sam wybrałem i rozmieściłem, ich ukryta natura przerasta moje zamiary. To czy inne ziarno materii, odblask, niechciany szczegół, ten lub inny nieprzewidziany kształt, wdzierają się w pole widzenia i manifestują czyste b y c i e-t u [*être-là*] rzeczy. Kino będzie zatem sztuką, która wyrazi nadmiar natury, przewagę świata nad moim umysłem, spoistość świata, jego opór względem moich poczynań.

Fotografia tedy — nie z uwagi na swoje piękno, lecz ze względu na chcianą lub nie chcianą dokładność — manifestuje precyzyjną szufladkowość rzeczy zawartych w innych rzeczach, obecność, która, jak mówi Alain, nie pyta o pozwolenie. W tym sensie fotografia wykłada czas teraźniejszy.

Czas i opowiadanie

Opowiadanie natomiast sytuuje nas natychmiast w tym, co minęło bezpowrotnie. Jest to oczywiste w przypadku opowiadania historycznego. To, co się raz zdarzyło, nie może się zdarzyć obecnie, nie może również być odwołane. Historyk opisujący życie Napoleona od początku daje jasno do zrozumienia, że zakończenie przygody ustalone jest raz na zawsze. Na każdym kroku czuję, że narrator jest człowiekiem, k t ó r y z n a c i ą g d a l s z y. Niedojadający podporucznik kontrastuje ze wszechpotężnym Cesarzem, a sprawność młodego kapitana artylerii w czasie oblężenia Toulonu to daleka z a p o w i e d ź kampanii włoskich. Gdyby nie zakładać z góry wspaniałej przyszłości, historyk nie wzmiankowałby na pewno zdymisjonowanego generała, którego *thermidor* podejrzewał o robespierryzm. Dzieło historyczne wspomina o początkach kariery Bonapartego tylko dlatego, że odbija się w nich blask jego nadchodzącego powodzenia. To południe Austerlitz i zmierzch Św. Heleny sprawiają, że

owe początki są zorzą. Nigdy nie odtwarza się skromnego oficera sprzed stłumienia rojalistycznego spisku z 15 *vendemiaire*'a w jego ówczesnej nieważności, nigdy nie prezentuje się na serio różnorodnych możliwości, które w jego losach w każdej chwili mogły wszystko zmienić, wliczając w to stałe prawdopodobieństwo śmierci spowodowanej przeziębieniem lub uderzeniem spadającej dachówki. Gdy w książce historycznej Letycja w pośpiechu wydaje na świat małego Napoleona, noworodek z Ajaccio o kruchym ciemiączku jest już dostojnym zmarłym na skalistej wyspie. Przeszłość nie podlega zmianie i nie sposób tu wykroczyć poza nią. O czym orzeka — pyta Sartre — czas przeszły niedokonany, np. „cierpiałem"? O tym — odpowiada — iż stałem się cierpiącym p o z a m n ą (obecnym) [*derrière moi*]. Gdy cierpię, nigdy ściśle nie przylegam do mego cierpienia, nigdy nie mogę „być cierpiącym", ponieważ jednocześnie jestem obserwatorem tego cierpienia, a zatem znajduję się poza nim. Lecz „ból, którego d o z n a w a l i ś m y, utrwaliwszy się w przeszłości, istnieje sam w sobie, milczącą trwałością bólu kogoś innego, bólu posągu" [3]. Przeszłość sama w sobie, przeszłość, która jest rzeczą, może więc zostać uporządkowana, tak jak można uszeregować przedmioty. I tak dzieje Napoleona mają swój początek, środek i koniec. I mimo że są one na pewien sposób czystym zbiegiem przypadków, mimo że nie ma żadnego powodu, dla którego miałyby one przebiegać w ten właśnie sposób — pierwsze dni z nieuchronną koniecznością wiodą nas ku ostatnim. Spojrzenie wstecz sprawia, że dzieje te są monolityczne, są tym, czym są od początku do końca. Stąd ów determinizm bez skazy.

W powieści, rzecz jasna, sprawa przedstawia się inaczej. Powieściopisarz, o ile jest zdolny, stara się w każdej chwili udawać, że los bohaterów nie jest z góry wyznaczony. Pisarz stara się wywołać w nas wrażenie, że każdy krok bohaterów prowadzi na rozstaje. Pisarz udaje — i my udajemy jak on — że t r w a wraz z postaciami. To w złych powieściach narracja budowana jest tak, jak wywodzi się wnioski z twierdzeń, a działania nieprzerwanie i bez wahań wyprowadza się z charakterów. Trzeba jednak uświadomić sobie, że owo wrażenie wolności, które stwarzają dobre powieści, powstaje przecież na osnowie tego co trwałe i nieuniknione. Wolność jest tu upozorowana, a czas przez nią rozwijany jest fikcyjny. Fortel powieściopisarza polega na stworzeniu złudzenia trzech aspektów czasu, gdy w rzeczywistości mamy do czynienia jedynie z trwałą, solidną, niezmienną przeszłością. Tak więc historia zmyślona, podobnie jak Historia przez duże H (mam na myśli Historię pisaną, a nie to, co się rozgrywa), ma swój początek, środek i koniec. Od pierwszego słowa autor wyznacza czytelnikowi spotkanie w określo-

---

[3] *L'Etre et le Néant.*

nym miejscu, którym jest rozwiązanie. Wszystko jest postanowione z góry. Autor — rzecz jasna — ukrywa ten fakt przynajmniej częściowo. Czasami autorowi zdarza się o tym zapomnieć w momencie, w którym zaplątuje się we własnym opowiadaniu; przykładem Dickens lub autorzy powieści odcinkowych. Tymczasem otwartość opowiadania jest zawsze wtórna w stosunku do determinującej zasady, wedle której relacjonowane zdarzenia posiadają sens i są już z góry z a k o ń c z o n e. Struktura opowiadania zarysowuje jakby w próżni [*à vide*] pewien tor, podobnie jak język prostackiej wypowiedzi wpierw używa czystych relacji gramatycznych, a dopiero potem uzupełnia je konkretem („on ją jej da — Jan, książkę, swojej matce [*il le lui donnera, Jean, le livre, à sa mère*]). Zakończenie w przewrotny sposób podkreśla odmowę rozważania c z e g o ś, c o z n a j d u j e s i ę p o z a wyznaczonym przez opowiadanie punktem: „Książę pojął księżniczkę za żonę; byli szczęśliwi i mieli dużo dzieci". Nie należy tego zwrotu traktować poważnie; jest to jedynie znak przestankowy zagradzający drogę przyszłości; ujmując bieg czasu „pod włos", nie pozwala jej nadejść i zmienić znaczenia opowiedzianych wydarzeń. Małżeństwo jest początkiem czegoś nowego, my jednak nie chcemy nic wiedzieć o scenach małżeńskich ani o tym, czy książę będzie zdradzał księżniczkę. Gdy tylko zaczynam opowiadanie, wszystko, co zrelacjonuję, jest z góry i na zawsze na swoim miejscu przez pociągnięcie pióra zamykające opowiadanie.

Tymczasem wydarzenia rzeczywiste bywają stale zaczynane od początku przez moją odmowę utożsamienia się z nimi. Nie układają się one w sposób naturalny wedle kategorii początku, środka i końca. Jakie jest znaczenie tego, co dzieje się w tej chwili w moich oczach? Odpowiedzi dostarczy dzień jutrzejszy. Jutro zaś nowe odroczenie sprawi, że incydent, o którym mowa, pozostanie nadal otwarty ku przyszłości i raz jeszcze uzależniony od tego, co będzie. Odwrotnie: proszę pomyśleć, że początek opowieści jest zawsze w mniejszym lub większym stopniu pełen przeczuć, tzn. że p r o w a d z i s i ę n a s d o k ą d ś, nawet jeśli się nie wie, dokąd. Czy pamiętacie opis Michu w *Ciemnej sprawie*? Kark tego człowieka, czerwony i krwisty, przeznaczony jest dla gilotyny. Oczywiście mówię tak dlatego, że pięć, a może sześć razy przeczytałem tę powieść (jedną z najpiękniejszych, jakie w ogóle kiedykolwiek napisano). Ale ta powieść zrobiona jest tak, by już przy pierwszej lekturze owo zakończenie nadawało taki sens początkowi. Od razu czujemy, że Balzak prowadzi nas w określone miejsce. Wydarzenia w opowiadaniu różnią się więc od wydarzeń w świecie tym, że są s e n s o w n e *a priori*, mimo że początkowo nie wiemy, o jaki sens chodzi. Sens oznacza tu zarazem kierunek i znaczenie, kierunek w s k a z u j ą c y znaczenie.

Wiele współczesnych powieści zdaje się jednak temu przeczyć, a mia-

nowicie dlatego, że konstrukcja ich tworzy aż do ostatniej strony układ otwarty bez ostatecznego rozwiązania. Podam dwa przykłady, zastrzeżenie to bowiem jest istotne. *A Walk in the Sun*, prozatorski debiut młodego amerykańskiego poety Harry Browna, jest krótkim i prostym opowiadaniem wojennym. Książka ta, obecnie już nieco zapomniana, odniosła w Stanach tuż po wojnie znaczny sukces. Drużyna piechoty amerykańskiej bierze udział w operacji desantowej gdzieś we Włoszech. Czy jest to część składowa jakiejś wielkiej kampanii, czy akcja dywersyjna — nikt nie wie. Porucznik daje sobie głupio przestrzelić głowę, zanim zdążył postawić nogę na lądzie. Dowództwo obejmuje sierżant, który też z kolei znika — prawdopodobnie zabity (ale nie wiemy tego na pewno) — usiłując nawiązać łączność. Drużynę w stronę celu — jest nim samotne gospodarstwo położone 6 mil od brzegu — prowadzi następny z kolei podoficer. Zadanie nie jest zbyt jasne. Dlaczego dowództwo wysłało tu jedną tylko drużynę? Nie wiemy i nie dowiemy się tego nigdy. Oto więc jesteśmy zagubieni wraz z kilkoma żołnierzami w niewielkiej akcji, której sensu oni nie rozumieją. Dowodzący sierżant nie może tu jednak nic zaradzić. I jak mi się wydaje, to właśnie owa niemożność zapanowania nad wydarzeniami pozbawionymi sensu przyspiesza w nim wybuch ataku nerwowego. W każdym razie sierżant załamuje się: strach, który nań wówczas nachodzi, ma wiele postaci. Naturalną rzeczy koleją dowództwo obejmuje kapral: to on poprowadzi garstkę piechurów do celu. Ale opowiadanie kończy się w chwili rozpoczęcia ataku na gospodarstwo. Wylatuje w powietrze most, o którym nigdy nie dowiemy się, czy powinien był wylecieć w powietrze. Brak z a k o ń c z e n i a, które miałoby retrospekcyjnie ukierunkować całą historię; nikt nam nie powie, czemu mieli służyć żołnierze, którzy zginęli, i czy w ogóle mieli czemukolwiek służyć. (Proszę pomyśleć, że w książkach z zakresu Historii jest odwrotnie: ofiary są zawsze składane na ołtarzu jakiejś Sprawy.) W opowiadaniu Browna sens ulatnia się przez wszystkie umyślne dziury w narracji. Jakiś motocyklista przejeżdża i nie pojawia się więcej; rannych porzuca się na drodze; wojna przesuwa w sposób przypadkowy swój brutalny palec po klawiszach wydarzeń. Każdy wypadek płynie oddzielnie, brak zdarzenia, które ruchem wstecznym niczym odpływ organizuje to, co je poprzedzało, od razu narzucając się jako konkluzja.

Drugiego przykładu dostarcza mi słynna książka Hemingwaya *Komu bije dzwon*. Wiadomo, że Robert Jordan, bohater powieści, jest amerykańskim ochotnikiem biorącym udział w hiszpańskiej wojnie domowej; jego zadaniem jest zniszczenie mostu na tyłach wojsk frankistowskich, dokładnie w chwili rozpoczęcia republikańskiej ofensywy. W tym celu Jordan dołącza się do partyzantów działających w górach. Powieść

Hemingwaya opowiada po prostu o ośmiu dniach, które bohater spędza wśród partyzantów, i kończy się wysadzeniem mostu. Śmiertelnie ranny Jordan zostaje na miejscu. Ale tu znów, wskutek braku konkluzji, wszystko pozostaje w zawieszeniu. Nie wiemy, czy zniszczenie mostu rzeczywiście pomogło ofensywie wojsk rządowych, czy atak rozwinie się naprawdę, czy też był to jedynie atak pozorowany. Nie wiemy nawet, czy aby na pewno miał on miejsce. Pewne jest jedno: Jordan umrze i w śmiertelnej perspektywie tego losu miniony tydzień pozostanie dla Jordana i dla nas nacechowany dwuznacznością.

Mógłbym przywołać wiele innych dzieł tego rodzaju. W szczególności to bezcelowe poszukiwanie znaczenia jest stałą troską najnowszych utworów amerykańskich. U nas, grupa egzystencjalistów w gruncie rzeczy podjęła ten sam temat. Jest to literacka wykładnia trwogi i zamętu, w których pogrążyły nas wstrząsy świata. Sami sobie bez ustanku zadajemy pytanie, na które nigdy nie możemy odpowiedzieć: „co to wszystko znaczy?"

Ale te powieści, których budowa nie jest zgodna z klasycznym schematem „ekspozycja — kryzys — rozwiązanie", są wyjątkami, o których można powiedzieć, że potwierdzają regułę w tym sensie, iż zakładają jej istnienie. Podobnie jak ekspresyjna wartość *rinforzando* ma swe źródło w normie, na którą jesteśmy nastawieni, tak i owe książki pozbawione zakończenia i o nie określonym sensie odwołują się *implicite* do normalnej kompozycji, mając na celu uwydatnienie zarazem jej nieobecności i prawidłowości. Zakłócenia czasowe mają sens jedynie na tle równomiernej kadencji, która je skrycie wypiera. Nasz sposób myślenia skomplikował się znacznie, lecz bajki babuni stanowią zawsze wzorzec lub przynajmniej ukryty układ odniesienia naszych najbardziej ekstrawaganckich powieści. Powieść zakłada czynność opowiadania, każde zaś opowiadanie kryje w sobie własne prawo c a ł k o w i c i e s p r z e c z n e z p r a w e m ś w i a t a.

Wspomnienie to niezupełnie to samo co opowiadanie

Wiara, że opowiadanie może w jakiś sposób egzystować w rzeczywistości, jest błędem nader powszechnym. Otóż świat nie opowiada sam siebie i nigdy nie mogłem zrozumieć słynnego zdania (niesłusznie przypisywanego Stendhalowi), że powieść jest zwierciadłem przechadzającym się wzdłuż gościńca. Wadą tego pomysłu jest fałszywe traktowanie pamięci jako biernego zapisu wszystkiego, co się zdarza. Relacjonując wspomnienia, ulegam tylko złudzeniu, że odtwarzam coś, co świat zdeponował we mnie. Umysł, podświadomość — co tylko chcecie — zmagazynowały wydarzenia po to, by następnie automatycznie nawinąć je na

taśmę zjawiska pamięci. Jeszcze Bergson uważa, że pamięć gromadzi wszystko, co się zdarza, udzielając całej przeszłości wygodnego schronienia po to, by zwrócić ją nietkniętą i uporządkowaną w chwili, gdy teraźniejszość — jako schemat fizykalny — użyczy w sobie miejsca obrazom wspomnieniowym. Otóż w rzeczywistości przeszłość może istnieć jedynie, przyjmując za punkt wyjścia moją teraźniejszość i najbliższą przyszłość. Porządek moich wspomnień jest zawsze odtwarzany, dedukowany. Nic tu nie przypomina kłębka nici, gdzie wystarczy odnaleźć koniec i pociągnąć zań, by cały motek sam się rozwinął. Gdy wspominam, co robiłem tego a tego dnia, to wydaje mi się, że wystarczy rozwinąć niezmienny ciąg tego, co wówczas doświadczyłem, a co w tajnikach mego umysłu było przechowywane niczym zapasy. Nic podobnego. Porządek, w jakim opowiadam wspomnienia, oparty jest na różnego rodzaju dedukcjach i rozumowaniach dotyczących wcześniejszości i równoczesności moich reminiscencji, opartych również — jak to zostało dowiedzione — na niezmiennych ciągach ukształtowanych przez układy społeczne, godziny, kalendarz, następstwo liczb. Jeśli, jak powiada Alain, pewnego ranka otrzymam trzy nie ponumerowane telegramy, a żaden nie odnosi się do jakiegoś wydarzenia, które potrafiłbym umieścić w czasię, a nadto nic w ich treści nie wskazuje, że jeden jest wcześniejszy od pozostałych, to nigdy nie będę mógł sobie przypomnieć, w jakiej kolejności nadeszły.

Każdemu niewątpliwie zdarzyło się wejść do kina *non-stop* w środku seansu. Obawiając się, że znajomość zakończenia zepsuje nam w czasie następnego seansu odbiór pierwszej części filmu, oraz zirytowani wyborem złej godziny, początkowo przyrzekaliśmy sobie, że będziemy siedzieć niczym ślepi i głusi. Ale film trwał długo. Nasza stanowczość osłabła. Otworzyliśmy oczy oraz zaczęliśmy słuchać. Okazało się, że wcale nieźle śledzimy bieg akcji. Słuchaliśmy tedy i patrzyliśmy na dobre, obiecując sobie dla uspokojenia sumienia, że jeszcze raz obejrzymy całość. Kiedy jednak w czasie następnego seansu napotkaliśmy widziane już obrazy, uznaliśmy, że mimo przestawienia porządku poznaliśmy smak filmu w sposób wystarczający. Prawdopodobnie w tym momencie wyszliśmy. Najciekawsze w tym — jeśli przyjrzeć się całej sprawie — że dzięki niezwykłemu odwróceniu wszystkiego, w rezultacie nieoczekiwanego salta scenariuszowi została w naszym umyśle przywrócona właściwa kolejność, tak jakbyśmy widzieli go w odpowiednim porządku. Nasza pamięć została naprostowana. Nic nie wykazuje dowodniej, iż porządek wydarzeń w naszej pamięci nie jest zapisem samoistnym, lecz w całości rezultatem wysiłku wspominającego.

Wspomnienie nie jest więc dobrze zaklasyfikowaną fiszką umieszczoną pod właściwą datą. Nie jest rzeczą, lecz działaniem, które

w oparciu o obecne dane chwyta sens przeszłości. Złudzenie, że pamięć podpowiada nam opowiadania lub pseudoopowiadania, pochodzi stąd, że jest ona zdolnością opowiadaniotwórczą, a nie stąd, że wydarzenia jako takie posiadają kształt narracyjny. W naturze nie znajdujemy gotowych opowiadań czekających na to, by je ktoś skopiował. W tej zatem mierze, w jakiej kino odtwarza rzeczywistość, nie może ono niczego opowiedzieć. Fotografia nie opowiada niczego. Zwierciadło prowadzone wzdłuż gościńca nie da nawet początku opowiadania.

Opowiadanie jest przedmiotem bezpośrednim

Jeśli zbyt łatwo godzimy się na upodobnienie sposobu opowiadania, jakim posługuje się film i książka, to bez wątpienia dlatego, że co dzień widzimy, jak kino zapożycza z powieści scenariusze, ale także i dlatego, że najbardziej rozpowszechnione wyobrażenie o istocie opowiadania słownego jest całkowicie błędne.

Na pierwszy rzut oka literatura pisana i mówiona zdają się różnić od sztuk takich, jak architektura i malarstwo, tym, że rzecz postrzegana — język — byłaby tu jedynie czymś w rodzaju pośrednika, wyłącznie środkiem docierania do prawdziwego przedmiotu sztuki; tego zaś szukać by należało „w duchu" słuchacza lub czytelnika. „Obrazy" wewnętrzne byłyby zatem, generalnie rzecz biorąc, w znacznym stopniu porównywalne do obrazów fotograficznych, obrazów różnych, ale tego samego rodzaju. To tak jak gdyby ktoś zakładał, że za pośrednictwem słów odbywa się we mnie prywatny pokaz czegoś w rodzaju filmu; język byłby tu jedynie narzędziem, czymś na kształt — by tak rzec — aparatu projekcyjnego w sali kinowej. Kto tak sobie rzecz wyobraża, ten raz jeszcze ulega idolowi „życia wewnętrznego", wulgarnej koncepcji „świata duchowego", który przebywałby nie wiadomo jak w niektórych partiach świata materialnego, w tajemniczy sposób dublując go w swoich odtworzeniach. W rzeczywistości istnieje tylko jeden świat i myśl jest sposobem, w jakim się on jawi. Ja, który mówię „ja", nie jestem bardziej wewnątrz mego ciała, czaszki, mózgu, niż w tej lampie, tej ścianie lub gwieździe, która miga tam przez ramy mego otwartego okna. Jestem punktem widzenia na ten świat w jego całokształcie. Nadaję sobie świadomość, odmawiając temu, co jest tam, bycia lampą, ścianą, gwiazdą. I to właśnie każe rzeczom ukazywać się. Współrozciągły ze światem, współistnieję więc w pewnym sensie z gwiazdą. Jestem z nią po to, by nią nie być. Odmawiam gwieździe i innym przedmiotom wystarczalności i to właśnie czyni gwiazdę błyszczącą, nadaje kształty przedmiotom. Jestem niezgodą na zamknięcie mnie we

wzajemnej zgodności rzeczy, w doskonale szczelnym przystosowaniu, które stłumiłoby zarazem świat i moje widzenie, wchłonęłoby mnie w absolutną wzajemność rzeczy, które są tym, czym są, w nieświadomości zrodzonej przez całkowitą kompensację unieważniając swoje stosunki. Jestem sposobem mówienia „nie" światu i to ta odmowa czyni zeń widowisko. Jestem światem, który w pewnej perspektywie neguje sam siebie.

Czytając lub słuchając jakiegoś opowiadania, nie mam „w duchu" (cokolwiek miałoby być „wnętrzem") żadnych ukrytych wizji prawdziwych przedmiotów mojej lektury lub mego odbioru słuchowego. Przedmiotem prawdziwym, znajdującym się zawsze n a z e w n ą t r z, jest tu język i tylko język. On zajmuje tu wszystkie miejsca. Załóżmy, że czytam opis jakiejś rozkosznej doliny. To s a m e s ł o w a stają się rozkoszne, przymiotnik „uroczy" odniesiony do owej doliny jest „uroczy" tak jak jest ułożony z sześciu liter, z takich to a takich kresek wznoszących się do góry, opadających lub zaokrąglonych. W rezultacie literatura, podobnie jak inne sztuki, ofiarowuje swój przedmiot b e z p o ś r e d n i o. Opowiadanie nie jest swego rodzaju optycznym pośrednikiem, p o p r z e z który dostrzega się coś innego: to właśnie opowiadanie jest bezpośrednim przedmiotem sztuki. Widzimy więc, że między opowiadaniem sfilmowanym a opowiadaniem czytanym lub opowiadanym istnieje w każdym razie ogromna rozbieżność dwu rodzajów tworzywa tak od siebie odległych, jak słowo z jednej, a ruchoma fotografia, z drugiej strony[4]. W przypadku pierwszym chodzi o to, bym rozkoszował się językiem, w drugim — by uczynić piękną i porywającą bezpośrednią lub *quasi*-bezpośrednią wizję rzeczy.

Stąd problem opowiadania filmowego. Czy mając „uwiązany do nóg świat", może ono poruszać się równie sprawnie jak powieść lub nowela?

Czas wyobrażeniowy, czas umowny, czas rzeczywisty

Tę różnicę między powieścią a filmem odnajdujemy w percepcji czasu. Mój czas odbioru obrazów filmowych i czas ich trwania na ekranie są tożsame, gdy tymczasem dla lektury nie daje się ustalić żadnego paralelizmu między moim czasem a czasem bohaterów powieści. Dickensowi potrzebna jest cała stronica, by opisać pana Micawbera, a gdy ten bohater pojawia się na ekranie, wystarczy mi jedno spojrzenie, by uchwycić jego wygląd, i to tak, jakbym patrzył na postać z krwi i kości. Opis jest nieskończenie szerszy niż ukazanie wyglądu, nigdy go zresztą nie wyczerpując. Opis działań zajmuje często znacznie więcej czasu niż

---

[4] Oczywiście z wyjątkiem tego, że kino posługuje się również słowami dialogu, a kino nieme napisami, co komplikuje całą sprawę.

ich samo trwanie. Powieściopisarz posługuje się w takim wypadku nieco naiwnym zwrotem: „w czasie krótszym niż opowiedzenie tego ...". Kiedy jednak czytam coś wręcz przeciwnego: „Galopował do utraty tchu przez trzy godziny" — dwie sekundy potrzebne do przeczytania tych słów wystarczą, bym przebył w myśli całość tej galopady, gdy tymczasem w kinie trwa to dokładnie tak długo, jak długo widzę jeźdźca pochylonego nad końską szyją. To prawda, że na ekranie galopada nie trwa trzy godziny. Najpierw, na szczycie wzgórza, pojawia się przez chwilę jeździec na koniu, a w dwie minuty później widzimy ich zadyszanych na dnie doliny. Ale w ten sposób wykraczamy poza ramy ruchomej fotografii; w grę wchodzi chwyt, o którym mowa będzie nieco później. Pomijając tedy inne sprawy, można powiedzieć, że zdarzenia, o ile są unaocznione, zajmują tyleż czasu co w rzeczywistości (poza efektami przyśpieszonymi lub zwolnionymi, stosowanymi raczej wyjątkowo). Inaczej mówiąc, kino, a raczej jego elementy układają się w rytm czasu powszechnego, prawdziwego, gdy czas powieści jest czasem wyobrażeniowym. Gdy w toku lektury rozwijam jakąś historię, aby ewokować trwanie i powodować stawanie się rzeczy, to owa *quasi*-percepcja poprzedzona jest wiedzą; zakładam świadomie, że czas potrzebny na przeczytanie danego zdania odpowiada jakiemuś okresowi w rozwoju akcji; długość tego okresu nie pozostaje w żadnym związku z czasem faktycznie przeze mnie zużytym. Przywołajmy taki fargment Flauberta:

> Podróżował.
> Poznał melancholię parowców, chłód przebudzeń pod namiotem, oszołomienie pejzażami i ruinami, gorycz przerwanych sympatii.

Sto podróży w dwóch linijkach. To zupełnie tak, jakbym we śnie lub aktem wiary nadał wielomiesięczne czy wieloletnie trwanie migawkowym w rzeczywistości scenom. Czas jest tu jakością ściśle wyobrażeniową, nadaną wydarzeniom z zewnątrz, wiedzą, a nie rzeczą postrzeżoną czy odczutą. W tej analogii snu i powieści nie ma zresztą nic zaskakującego, jeśli przyjąć, że śniąc nie czynię nic innego, jak tylko opowiadam sobie historyjki, wciągając sam siebie we własną grę (zdarza się, że jestem w pełni świadom tego, co we mnie zmyśla perypetie marzenia sennego, najczęściej jednak sen to oryginalne połączenie w jednej osobie narratora i zafascynowanego słuchacza).

Nasuwa się przypuszczenie, że w tej sprawie (mam na myśli trwanie) kino nie różni się od teatru. Ponieważ jestem świadkiem tego, co się dzieje na scenie, przeto wydaje się, że czas postrzegania i czas działań postaci powinny być zbieżne. Łatwo jednak zauważyć, że nader często w sztuce teatralnej akcja trwająca w rzeczywistości pięć minut

ma odtwarzać pół godziny lub więcej. Na deskach sceny wschody słońca są krótkie, a zmierzch zapada bardzo szybko. Nadto, jeśli przyjrzeć się temu bliżej, okaże się, że wydarzenia odgrywane na scenie są w pewnym sensie pozaczasowe, ponieważ wyobrażają one nie tylko siebie. Nie wystarczy więc powiedzieć, że widzimy je w skrócie. Mamy tu bowiem do czynienia z akcją skondensowaną o znaczeniu symbolicznym. Gdy w teatrze Don Juan uwodzi jednocześnie dwie wieśniaczki, to dialog jest tu nie tylko skrótowy i jakby sprasowany, lecz zarazem zastępuje on wiele analogicznych scen, symbolizuje je. Przykład ten pokazuje, że utwór sceniczny przeniesiony jest z krainy prawdy czy choćby prawdopodobieństwa w czas umowny, w którym trwanie — co więcej, jednoczesność — zdarzeń nie podlegają zwykłym prawom. Dialogi teatralne zbyt pełne są znaczeń, by mogły zajmować tyle tylko czasu, ile potrzeba na ich wypowiedzenie. W *Juliuszu Cezarze* Marek Antoniusz, zwracając się do tłumu, jest do tego stopnia wiecznym demagogiem przemawiającym do wiecznego motłochu, że scena ta nieuchronnie nabiera cech monumentalnej rzeźby. A czym miałby być czas posągu? Powiedziałbym więc, że o ile w powieści czas jest w y o b r a ż e n i o w y, to w teatrze jest on — podobnie zresztą jak i przestrzeń — u m o w n y. Chciałbym podkreślić, że chodzi tu o wyobrażenie szczególnie usłużne, wyobrażenie nader wyraziste, któremu poddaję się dobrowolnie, ulegając ułudzie.

Czas wyobrażeniowy w powieści, czas umowny w teatrze i czas realny w filmie; zauważmy, że podobne różnice znajdujemy w sposobie, w jaki w tych dziedzinach sztuki pojawiają się rzeczy. Dom, w którym dokonuje się morderstwo w *Zbrodni i karze*, należy do dziedziny wyobraźni, znaczy to tyle, że się go naprawdę wcale nie widzi, lecz tak j a k b y się widziało. Kiedy natomiast Baty zbudował go na deskach sceny teatru Montparnasse, oko miało się na czym zatrzymać. Była to jednak konstrukcja z dykty i płótna, której brakowało jednej ściany; miało się w nią wierzyć na tyle tylko, na ile nieodzowna była dla aktorskich ewolucji. Jeśli jednak pokazano nam ten budynek na ekranie, to w ten sposób, byśmy zapomnieli zupełnie o istnieniu studia filmowego. Powinniśmy mieć przed oczyma coś, co wygląda jak prawdziwy dom z cegły lub kamienia, dom naprawdę przerażający i ohydny.

Wszystko to zdaje się sprawiać, że istotna p r a w d a kina przymusza je do postępowania krok w krok za rzeczywistymi wydarzeniami i do odrzucenia sprawnej ruchliwości opowiadania. Można więc zrozumieć wahania René Claira i kilku innych. Czyż nie sprzeniewierzamy się naturze kina, używając go dla celów opowiadania? Czyż nie jest to marnotrawienie wspaniałych możliwości?

Dwa bieguny kina

Postaram się teraz wykazać, że mimo wszystko kino nie przypadkiem zajmuje się opowiadaniem „historii".

Czy przyglądaliście się kiedyś, państwo, reklamowym stelażom u wejścia do kina? Czy zauważyliście, że z reguły są one mało atrakcyjne i dają fałszywe wyobrażenie o filmie? Jest coś wulgarnego i niemal przerażającego w tych martwych fotosach, w tych znieruchomiałych aktorach, coś, co budzi we mnie chęć natychmiastowej ucieczki. Na szczęście ruch w filmie przetwarza wszystko. Czy jednak nie uważacie państwo, że otwierając na chybił trafił jakąś powieść i wybierając z niej kilka przypadkowych zdań, doznajemy na ogół tego samego wrażenia mdłej banalności? Mówię przy tym o d o b r y c h powieściach i znam bardzo inteligentnych ludzi, którzy dają się złapać w tę pułapkę. A tymczasem trzeba mieć na uwadze, że powieść jest procesem; nie należy jej ujmować statycznie. W takim błędnym podejściu tkwi najpewniej przyczyna sprawiająca, iż najlepsi powieściopisarze są co jakiś czas oskarżani o to, że źle piszą. Ich styl ma tendencję do bycia czymś, co narzucają sobie sami. Powieściopisarz ma prawo, a może nawet obowiązek, dać się ponieść przypadkowym sytuacjom podsuwanym przez temat. Tym różni się on od dramaturga, który musi wciąż szlifować dialogi, dopasowywać repliki niczym kamienie w naszyjniku, by wyrażały coś więcej, niż po prostu mówią. Ujęcia w filmie, podobnie jak zdania w powieści, nie mają samodzielnego znaczenia. Nie powinny być zbyt piękne. Nadmiar piękna absorbuje spojrzenie widza, nie pozwalając mu podążać za tokiem akcji. Oto, moim zdaniem, pierwszy dowód, że kino nie jest, być może, tak dalekie od powieści, jak to się nam dotychczas wydawało.

Czyż kino — formułując rzecz inaczej — nie ma dwóch biegunów? Podległe — z jednej strony — światu, gdy jednak pragnie przedstawić coś nieco bardziej skomplikowanego, musi przybierać kształt opowiadania, ale opowiadania zawdzięczającego swą oryginalność tym właśnie dwom, sprzecznym wymogom.

Opowiadanie — jak widzieliśmy — jest rodzajem odwetu, jaki ludzie wymierzają światu. W życiu wydarzenia atakują nas niespodzianie. Nadciągają bez ostrzegawczego okrzyku, bez przygotowania. Mają w sobie coś wybuchowego, ponieważ nawet te, których się spodziewamy, nie przebiegają nigdy dokładnie tak, jak tego oczekiwaliśmy. Nie układają się nigdy w zrozumiały ciąg. W świecie nigdy nic się naprawdę nie zaczyna i nigdy nic naprawdę się nie kończy. Wszystko jest wątpliwe i w każdej chwili może zdarzyć się coś nowego, nadając nowy sens ubiegłym wydarzeniom. W ostatecznym rachunku żaden układ nie jest zamknięty — świat pozostaje stale o t w a r t y.

Nie ma ponadto żadnego powodu, dla którego mielibyśmy się znaleźć w miejscu najlepiej nadającym się do obserwacji nadchodzącego wydarzenia, tym bardziej że taki optymalny punkt widzenia co chwila znajduje się gdzie indziej. Coś uchodzi naszej uwadze, coś innego nuży i przeszkadza nam; mamy zawsze do czynienia z nadmiarem i niedostatkiem naraz. Cóż dostrzegamy, patrząc na wypadek, bójkę, bitwę? W opowiadaniu odwrotnie: jest ono postępowaniem, dzięki któremu w miarę możności omijamy ów b r a k s t y l u cechujący wydarzenia rzeczywiste i możemy znajdować zadowolenie w wydarzeniach określanych jeśli nie w przestrzeni, to przynajmniej w czasie. Przygotowujemy je poprzez ekspozycję, która jeśli nawet nie zapowiada ich wprost, to w każdym razie szykuje dla nich miejsce, tak że zaskoczenie w opowiadaniu nosi szczególny charakter. Wpisuje się ono bez trudu w antycypowaną krzywą, która ma początek, środek i punkt końcowy, który zamyka „historię", nadaje opowiadaniu kształt i sens i zanim się jeszcze pojawi, zarysowuje z góry obietnicę konkluzji.

Otóż łatwo można zauważyć, że chcąc sfilmować cokolwiek, nie starając się wcale naśladować noweli lub powieści, muszę jednak mimo wszystko uczynić odtwarzane widowisko bardziej c z y t e l n y m. Muszę usunąć maksymalnie możliwą ilość szczegółów przypadkowych, zbędnych, przeszkadzających. W sposób naturalny staram się ustalić hierarchię postrzeganych postaci, niepostrzeżenie naprowadzić oko na określony przedmiot znajdujący się w jednym z „mocnych miejsc" fotografii. Operuję kamerą i dobieram otoczenie tak, by widz w sposób możliwie najbardziej klarowny uchwycił pewien sposób patrzenia czy też myśl. Jeśli dalej zamiast sceny statycznej chcę sfilmować najprostszą akcję, że tak powiem — ciąg gestów, muszę, wciąż w trosce o klarowność, tak zorganizować ciąg ujęć, że chcąc nie chcąc wprowadzam elementy swego rodzaju n a r r a c j i. Oto przykład zaczerpnięty z rozprawki o kinematografii:

> Chłopiec i dziewczyna rozmawiają, idąc obok siebie aż do momentu, w którym chłopiec zwraca się twarzą ku dziewczynie, czyni jej jakieś wymówki, po czym odchodzi, podczas gdy dziewczyna patrzy w ślad za nim. Kamera ustawiona po lewej stronie zbliżającej się pary porusza się z tą samą szybkością, po szym stopniowo zwalnia, przepuszcza postacie i śledzi je aż do chwili, w której chłopiec odwraca się i odchodzi. W ten sposób chłopiec w chwili, gdy czyni wyrzuty i rozstaje się z dziewczyną, widziany jest z przodu, dziewczyna zaś oglądana od tyłu pozostaje na pierwszym planie, gdy równocześnie chłopiec się oddala.
>
> (R. Bataille, *Le Savoir filmer*, s. 50)

Filmując byle jak, ustawiając kamerę byle gdzie, otrzymamy w rezultacie scenę niejasną, nieczytelną. Kamera pozwala nam stale znajdować się w n a j l e p s z y m m i e j s c u, gdy w rzeczywistości postrze-

gamy rzeczy jedynie fragmentarycznie i wyrywkowo. Nie sposób więc zrezygnować z tej przewagi kamery.

Chcąc jednak odtworzyć na taśmie choćby najprostszy ciąg działań czy ruchów, nie mogę się zadowolić tym, że towarzyszę mu, ustawiając kolejno kamerę w najdogodniejszej pozycji. Wciąż starając się uczynić zdarzenie możliwie najbardziej czytelnym, pomijam momenty nie znaczące, zastępujące płynność natury niejasną i nadmiernie bogatą — czytelną nieciągłością. Filmowiec zadowalający się czasem prawdziwym, który jest właściwy ruchomej fotografii w stanie czystym, musiałby ograniczyć sam temat filmu do 90 minut, tyle bowiem trwa przeciętna projekcja. Rezygnując jednak z wyboru i cięć montażowych, zarzucilibyśmy zarazem zamiar uczynienia ciągu obrazów klarownym i łatwym do ujęcia okiem widza. Prowadząc na wszystkie strony kamerę, ustawiając byle jak przenośny rejestrator dźwięków pośród wydarzeń, które mają uzyskać dramatyczność, nie można zrobić filmu. Bez ludzkiej interwencji nie ma sztuki. Nawet film dokumentalny czy kronika muszą być *skomponowane*.

Trzeba się więc posłużyć czasem fikcyjnym, który ujmując cząstki realnego trwania, nadaje im zamierzony rytm. Sposobem, który się tu przede wszystkim narzuca, jest takie zestawienie scen, by tworzyły one zrozumiały ciąg. Otrzymujemy dzięki temu coś, co nazywa się sekwencją i co składa się z ujęć. Jeśli np. jakiś człowiek udaje się z domu do kościoła, widzimy go schodzącego ze schodów, następnie oglądamy jedno lub dwa ujęcia ukazujące go idącego ulicą, wreszcie w przedsionku kościoła. Ten rodzaj *cięć* jest zabiegiem całkiem naturalnym i stanowi w rzeczywistości uogólnienie sposobu postrzegania nader powszechnego w życiu codziennym. Często zdarza się, że patrzę na idącego człowieka lub jadący samochód wycinkowo, odrywając wzrok już to ze względu na wykonywaną przeze mnie pracę, już to wskutek rozproszenia uwagi. Niemniej te nieciągłe spojrzenia pozwalają mi odtworzyć i zrozumieć ruch obserwowany w ten sposób. W odróżnieniu od normalnego postrzegania zakłada się tutaj po prostu większą nieciągłość i zarazem większą sprawność percepcji. Od razu podkreślić jednak należy *logiczny* charakter tego chwytu. Porównuje się często sekwencję do zdania. I rzeczywiście znajdujemy się tu w samym środku narracji. Dochodzą do tego „powiązania" sugerujące upływ czasu. Oglądamy np. roześmianych i rozgadanych biesiadników za olśniewającym i obficie zastawionym stołem i nagle ożywiona scena zamienia się w opustoszałą i zrujnowaną przestrzeń, po której, wśród resztek uczty, błąka się kot, podkreślając kontrast ciszy i bezruchu. Nic tu nie przypomina normalnej percepcji. Niczego mi się tu nie pokazuje, lecz raczej *daje do zrozumienia*. Od normalnego widzenia jeszcze bardziej oddala mnie taki niewymyślny

chwyt, jakim jest pokazanie samoczynnie zmieniających się kartek kalendarza lub technika zdjęć nakładanych. Ta ostatnia pozwala w przyśpieszonym rytmie grupować migawkowe sceny według wszelkich zasad i z dowolną szybkością. Wreszcie napis — używany niekiedy i dziś — powiadania w sposób najprostszy i najbardziej jawny, że „minęło lat dziesięć". We wszystkich jednak wypadkach, takich jak: montaż scen tworzących sekwencję, przejścia za pomocą łącznika lub przenikania, wielokrotna ekspozycja, obracające się wskazówki zegara, kalendarz, który sam traci kartki, czy wreszcie napis — chodzi o informację dostarczaną niezależnie od obrazu. Trwam w czasie poszczególnych składników, scen, ale czas filmowy zostaje mi podpowiedziany, a w każdym razie zasugerowany. Opowieść filmowa opiera się więc na swego rodzaju podskórnym wątku logicznym, na ciągu pokrewnym dyskursowi.

Oczywiście pociąga to za sobą konieczność dostosowania rytmu utworu filmowego do giętkości i — jeśli można tak powiedzieć — naturalnego pulsowania naszej zdolności do skupienia uwagi. Przemienność dnia i nocy, kołowrót pór roku zastępuje się czysto ludzkim czasem, dostosowanym do chłonności naszej uwagi, czasem podzielonym między zapowiedzi, kontrasty, odpoczynki, Cóż to więc jest, jeśli nie opowiadanie? Tworzy się rytm, ustalając długość sekwencji oraz ujęć wewnątrz sekwencji, podobnie jak zdania budują pewną równowagę na stronicy, a zdania poboczne wewnątrz zdania głównego. Długie ujęcia sugerują spokój. Na odwrót, tempo podróży, burzliwość sceny, oddaje znaczna ilość odpowiednio połączonych ujęć. Zmieniając za każdym razem w tych ujęciach kąt widzenia, wywołuje się nadto wrażenie zamieszania i szybkości. Zawsze przy tym staramy się, by zainteresowanie wzrastało równomiernie i bez zbędnych dygresji. Żadnych gwałtownych spadków. Ciągłe narastanie, lecz połączone z chwilami odpoczynku, z owym nieznacznym stopniowaniem tworzącym tło przełomowych momentów. Kino samoistnie doszło do tych zasad kompozycji, porzucając w ten sposób świat dla opowiadania, nad przymus wywierany przez rzeczy przedkładając reguły właściwe człowiekowi. Od odtwarzania natury kino przechodzi do gry zmiennych, opartej na naszych psychologicznych możliwościach odbierania, by tak rzec, niespodzianki na pół przewidzianej. Tu właśnie odnajdujemy chwyty powieściowe.

Na czym polega istota opowiadania? Jest ono oczekiwaniem. Oczekiwaniem, które bez uszczerbku może pozostać nie spełnione. Oto dlaczego można niekiedy dać się wciągnąć opowieści absurdalnej lub przynajmniej z pozoru absurdalnej. Widzimy to już na przykładzie Dostojewskiego, ale Kafka pokazuje to lepiej. *Proces* czy *Zamek* „biorą" czytelnika,

nawet jeśli nie przychodzi mu do głowy żadna z możliwych wykładni tych powieści (człowiek pozbawiony łaski, obywatel wobec anonimowego, współczesnego państwa; „pieniactwo" [*le caractère „processif"*] ludzkiej natury). Ciągła niezborność nie zakłóca owej powierzchownej lektury, nie odbiera tekstowi cech wciągających czytelnika, ponieważ opowieść budzi zainteresowanie poprzez ruch, który nas unosi, a nie poprzez miejsca, ku którym prowadzi. Obietnice są ważniejsze niż spełnienie; jesteśmy zaspokojeni przez fakt wiecznego niezaspokojenia. Skoro więc film również opowiada, to w jaki sposób wprowadzić ten rodzaj w c i ą g a n i a [*appel*] widza w szereg zdjęć fotograficznych, które — jak to widzieliśmy — nieuchronnie muszą zawierać w sobie jakąś pełnię i wystarczalność?

Wstępnej odpowiedzi dostarcza nam świetny film kryminalny, *Laura*, który oglądaliśmy w Paryżu latem 1946 r. i który niedawno znów się pojawił. Uznana za ofiarę morderstwa Laura wraca do swego domu, w którym detektyw MacPherson prowadzi dochodzenie i snuje domysły. Cóż się tu dzieje? Nacisk, z jakim każe się nam oglądać pustkę panującą w domu Laury (podobnie jak zawieszenie głosu w ustnej opowieści), budzi w nas przeczucie, że coś musi się nagle zdarzyć. Jednak ściśle rzecz biorąc, nie można nam pokazać p u s t k i żadnego mieszkania. Źródłem sugestii jest tu zwolnienie ruchu kamery, zmiana rytmu. Fotografia może tylko jedną pełnię zastąpić inną. Pustkę wprowadzam ja, widz, przez moje zniecierpliwienie, nadzieję lub obawę. MacPherson krąży po mieszkaniu. Kamera postępuje w ślad za nim. W jednym miejscu rzuca on trencz, w innym marynarkę. Zadomowił się. Z wolna z pomocą tajemniczego oświetlenia, rzeczy stają się jakby „niewypełnione". Wyglądają, jakby na coś c z e k a ł y. Jakim że sposobem mogłyby one czekać na coś w rzeczywistości, w której nieustannie i bez żadnych luk ani braków są one tym, czym są? A tymczasem scena jest stale zdominowana przez portret Laury. P o k a z u j e się go nam co chwila, każąc mu pełnić funkcję łącznika między owym oczekiwaniem a osobą rzekomo zmarłej. Wreszcie MacPherson zasypia i wszystko poddane zostaje rytmowi jego oddechu. Gdy nagle w drzwiach pojawia się Laura z krwi i kości, staje się ona, rzecz jasna, tym czymś oczekiwanym, a zarazem nie oczekiwanym, tym, co jest duszą każdej opowieści. Lecz pustka, brak, oczekiwanie — jakkolwiek to nazwiemy — ma swe źródło w czyjejś woli, która znajduje się p o z a przebiegiem filmu. Przez dyskretne ukierunkowanie naszej uwagi, przez usłużne śledzenie ruchów detektywa filmowi udało się w samym sercu domu Laury umieścić ów szczególny rodzaj niewystarczalności. Tak czy inaczej, c z y s t y i p r o s t y z a p i s f i l m o w y n i g d y s a m n i e o p o w i a d a. W jaki sposób obrazy same w sobie miałyby być nabrzmiałe tym, co za chwilę nastąpi? Do tego,

by je wyrwać z całkowitej wystarczalności bytu i wymodelować na kształt „pustki zwróconej zawsze ku przyszłości", potrzebny jest człowiek.

Zechciejcie w czasie najbliższej bytności w kinie dobrze obserwować. Podpatrzycie tam, w jaki sposób przenosi się was od jednego do drugiego ujęcia, przez stosowanie pewnego rodzaju równowagi chwiejnej: przywraca się ją, by ją znów zakłócić. Często — jak się przekonaliśmy — kamera opisuje jakieś miejsce, śledząc ruchy człowieka. Niekiedy człowiek ten może gasić lampy stojące na jakimś meblu, potem gasi kolejne, i w miarę tego, jak się porusza, narasta mrok wywołujący tajemniczość. Są takie obrazy, które dezorientują przez chwilę, bądź dlatego, że by je wchłonąć, trzeba pewnego czasu (jestem zaskoczony, gdy np. nagle pokazuje mi się kobiecą głowę na poduszce), bądź dlatego, że jakiś przedmiot — np. złożona gazeta — zasłania coś, co jest naprawdę ważne, i odsłania dopiero w chwili, gdy zostanie odsunięte. Proszę wreszcie pomyśleć o obrazach, które garściami zdają się spadać z nieba, wprowadzając skrajny bezład, wzywający jakby — na zasadzie kontrastu — do tego, byśmy sami splatali nić opowiadanej historii. Ilekroć jednak zastanowimy się — zawsze uchwycimy ową p o z a f o t o g r a f i c z n ą interwencję, która z zewnątrz nadaje ujęciom zarazem porządek i ruch opowiadania.

Proszę jednak pamiętać, że mówiąc „interwencja pozafotograficzna", nie mamy na myśli jakiejś ingerencji w sposób widoczny oddzielonej od filmu. Wręcz przeciwnie, wtapia się ona nieustannie w film, postępuje za nim krok w krok. Filmowiec buduje opowiadanie niemal w b r e w fotografii, tj. opierając się na niej niczym żeglarz, który płynie pod wiatr, wykorzystując za pomocą manewru jego siłę. Reżyser tworzy więc film, obalając jego naturę. Czas obrazów, jak już o tym była mowa, jest czasem prawdziwym, czasem rzeczy, gdy tymczasem czas filmu, podobnie jak czas powieści, wymyka się przymusowi obrazów, kładzie na coś nacisk lub błyskawicznie przemija w rytmie zgodnym z intencjami narratora i po to, by kształtować rytm wzruszeń widza. Kino przezwycięża sprzeczność między tym, co istnieje, a tym, co jest wyobrażone, między rzeczywistością a opowiadaniem, tworząc oryginalną syntezę. Jest nią narracja b l i ż s z a światu niż opowieść słowna. Przykładowo — ekspozycja w filmie musi być dostatecznie długa, musi składać się z dostatecznie rozległych planów i sekwencji. Mówi się, że to po to, by wprowadzić widza w atmosferę. W rzeczywistości chodzi tu oto, by dzięki powolnemu tempu odbiorca uwierzył lub prawie uwierzył, iż ż y j e wraz z wydarzeniami, podczas gdy są mu one już o p o w i a d a n e. I jeśli w toku akcji opowiadanie góruje dzięki zwięzłości scen i krótkości zmieniających się błyskawicznie ujęć, wiadomo, że zakończenie sekwencji lub

rozdziału powinno być podkreślone przez długie i zaakcentowane ujęcie. Trzeba, by na chwilę czas fikcyjny zbiegł się dokładnie z czasem rzeczywistym, by chwilami film na powrót dotykał ziemi.

Biorąc do ręki *A Voyage to Purilla* Elmera Rice'a, czytelnik styka się z nader dziwnym światem i jest początkowo zdezorientowany. Poziom wizji ulega tu gwałtownym przemianom. Rzeczy giną „bez ostrzeżenia"; przenosi się nas niespodziewanie z miejsca na miejsce, nie pozwalając zrozumieć, o co chodzi. Skoro autor nie daje nam żadnego klucza, to po to, by rozwikłać te dziwactwa, trzeba samemu rozwiązać zagadkę. Polega ona na tym, że autor opisuje rzeczy tak, jak pojawiałyby się na ekranie. Otóż uważam za nader instruktywne, że filmy nigdy nie dezorientują w ten sposób. Jeśli bez trudu akceptujemy dziwactwa kina, to dlatego, że od początku przyjmujemy określoną postawę: owszem, nastawieni jesteśmy na postrzeganie świata, lecz zarazem i jednocześnie na zrozumienie opowiadania. Dobrze znana filmowcom zasada głosi, że nie należy raptownie przechodzić od planu ogólnego do zbliżenia, nie ryzykując u widza nieprzyjemnego szoku wzrokowego. Można sobie z tym poradzić w dwojaki sposób: można dokonać tego przejścia, posługując się najazdem kamery lub za pomocą stosowania całej gamy planów: średniego, pełnego, amerykańskiego itd. Lecz tu obowiązuje druga, również przez doświadczenie potwierdzona, zasada: za każdym razem trzeba koniecznie zmieniać oś obiektywu, w przeciwnym bowiem wypadku szok wzrokowy będzie równie nieprzyjemny. Co to znaczy? Wybierając najazd kamery, wybieramy świat, jego percepcję. Jeśli natomiast dokonujemy stopniowego przejścia, jawna zmienność punktów widzenia wyraźnie podkreśla, że wybór padł na narrację, i oto znajdujemy się na przeciwległym biegunie, w samym środku czynności opowiadania. Oko powinno wiedzieć, czego się trzymać. Przeskok z planu ogólnego do powiększonego szczegółu lub stopniowe przejście tej drogi za pomocą skandowanej serii ściśle koncentrycznych obrazów, sprawiają wrażenie, że owe rozmaite plany stanowią szereg etapów nieprzyjemnie skróconego procesu powiększania skali percepcji. Odwrotny rezultat osiągamy, manewrując kamerą — zmiany osi obiektywu wskazują niedwuznacznie, że twórca korzysta z wolnego wyboru i możliwości narracji. Ale nawet wykorzystując fikcyjną możliwość gwałtownego przeniesienia się z jednego pola widzenia na inne, film wciąż czyni to tuż obok rzeczywistości. Można powiedzieć, że przez swoje zygzaki kamera neguje normalne przybliżenie, lecz neguje je, krążąc wokół niego nieustannie, separując się odeń jakby z żalem. Opowiadanie filmowe stwarza swoje arabeski wedle własnej fantazji, lecz mimo to nie przestaje ściśle oplatać swoimi zwojami realnie postrzeganego świata, owego sztywnego pnia, wiernej rękojeści tego kaduceusza.

Demonstrator obrazów

By lepiej uchwycić w dziele to coś lub tego kogoś, kto znajdując się tuż obok obrazów, ale poza nimi, pełni w filmie funkcje narratora, przyjrzyjmy się, w jaki sposób kino prezentuje postacie. Za punkt wyjścia przyjmijmy sytuację znaną nam z powieści. Otóż autor albo kreuje — za pomocą analizy i bezstronnego opisu — wiele postaci na raz, żadnej z nich nie obdarzając przywilejami, albo wciągając w to nas, „włazi w skórę" jednej postaci, tak że pozostałych bohaterów oglądamy jej oczyma. W tym drugim wypadku — a on interesuje nas w tej chwili — nie jest rzeczą ważną, czy bohater mówi o sobie „ja", czy też przedstawia się go w trzeciej osobie. Moralnie rzecz biorąc, występuje on zawsze w pierwszej osobie; znaczy to, że pozostali bohaterowie, nawet jeśli poddani są gruntownej analizie i przy okazji ukazani równie dobrze jak postać centralna, to zawsze będą pokazani z punktu widzenia owego „ja". Zdarza się czasami, że protagonista ten jawi się nam w świetle własnych refleksji nad samym sobą, z którymi zaznajamia nas autor. Ale nawet w braku takiej samoanalizy poznamy go tak czy inaczej poprzez sposób, w jaki jawią mu się inne postacie i otaczający go świat. Opis otoczenia, radosne lub groźne zabarwienie pejzażu każą nam istnieć wraz z nim, ale na powierzchni świata; uczucia, jakie żywi on względem jakiejś kobiety lub jakiegoś mężczyzny, pozwalają nam zgłębić tych bohaterów, lecz równocześnie i przede wszystkim dostarczają nam okrężnej choć pewnej wiedzy o tym, z którym łączy nas wspólna perspektywa. Patrzymy tak, jak on patrzy, nawet jeśli nie zawsze wiemy, jak widzi on samego siebie.

Co się dzieje, gdy tego rodzaju powieść zostaje przeniesiona na ekran? Posłużmy się *Dawidem Copperfieldem*, klasycznym przykładem powieści pisanej w pierwszej osobie. Pomińmy ryzyko związane zawsze z wyborem dzieła powszechnie znanego; widz oczekuje najpierw jednego epizodu, potem następnego; twórca filmu nie odważa się niczego poświęcić i odnosimy analogiczne wrażenie, jak w wypadku książki o przesadnie rozbudowanych ilustracjach, kiedy rysownik nie potrafił się zdecydować na to, by raczej sugerować, niż przedstawiać. Co więcej — *Dawid Copperfield* na ekranie musi być, niezależnie od zalet filmu, innym *Dawidem Copperfieldem*. Dawid jest już tylko jedną z wielu postaci, a nie podmiotem dziecięcej wizji świata. Nie jego oczyma oglądamy mimikę nauczyciela, nie on czyni kelnera olbrzymem, nie on niebezpiecznie spłaszcza piaski Yarmouth. Oglądam go z zewnątrz. Jest tym, kim jest. Czyni to, co czyni. Ograniczony własną widzialnością pozbawiony został owej stałej bezradności, która pozwalała nam w każdej chwili wyjść poza nas samych.

Filmowy ogląd świata nie jest w rzeczywistości taki, jaki miałbym,

znalazłszy się istotnie między postaciami na ekranie. Zacznijmy od tego, że zdjęcia robione są często pod takim kątem, z jakiego nie mógłby patrzeć domniemany realny obserwator. Kiedy najazd kamery lub panorama zmieniają kąt padania obiektywu, przesunięcia wózka lub obrót kamery nie muszą bynajmniej odpowiadać zmianie miejsca lub postawy przez człowieka. W filmie odczuwamy, niekiedy bardzo wyraźnie, że porusza się tu aparat, a nie oko żywego człowieka. Zresztą przejścia skokowe z p l a n u n a p l a n w ramach jednej sceny dowodzą wyraźnie, że nie chodzi tu o odtworzenie percepcji jakiegoś rzeczywistego świadka. Plan amerykański, zbliżenie, duże zbliżenie następują po sobie zgodnie z zamiarem artystycznym, a nie w trosce o dokładność, w życiu bowiem nie przeskakuję tak nagle z jednego poziomu oglądu na inny. Wreszcie — gdy w dużym zbliżeniu oglądam twarz Betty Davis czy Michèle Morgan, jak gdybym patrzał na nią z odległości metra czy nawet mniejszej, jest rzeczą oczywistą, że kobieta ta nie wie nic o mojej niedyskretnej obecności; widz podglądający na odległość tchnienia nie jest składnikiem jej zachowań: kobieta śmieje się lub płacze, nie troszcząc się o mnie.

To prawda, że czasami widzimy na ekranie dokładnie to, co ogląda jeden z aktorów. Pejzaż rozwija się przede mną jak przed nim, gdy siedzi za kierownicą samochodu; oglądam chodnik od góry, tak jak jawi się on jego oczom z balkonu czy spoza firanki. Nigdy nie trwa to jednak długo; jest to jedynie chwilowa uprzejmość — jak gdyby obserwator pozwolił mi na moment przylgnąć okiem do peryskopu. Ponieważ dana mi jest możność bycia gdziekolwiek — przez chwilę jestem t a m, gdzie znajduje się jedna z postaci, nie jest to jednak uprzywilejowany punkt widzenia. Nie utożsamiam się z nim. Korzystam z percepcji danej postaci, nie utożsamiając się z nią. Łatwość, z jaką przystosowuję się do jej odbioru, jest jedynie szczególnym przypadkiem mojej neutralności względem wszystkich punktów widzenia.

Może mi ktoś powiedzieć, że być może filmowcy grzeszyli dotychczas nadmiarem skromności, że opisuję to, co jest, a nie to, co być powinno, przyjmując za nieuchronną konieczność to, co jest jedynie skutkiem rutyny. Czy nie da się pomyśleć i czy nie zobaczymy kiedyś filmu nakręconego z punku widzenia człowieka na dobre zaangażowanego w akcję? Zostanie kiedyś nakręcony nowy *Dawid Copperfield*, lecz tym razem realizator będzie wzbraniał się przed pokazaniem Dawida, ponieważ n a s w s t a w i n a j e g o m i e j s c e. Zostaną nam dane jego oczy. Dover i Londyn ułożą się wedle jego perspektywy; Pegotty i statek-dom urosną niepomiernie, jak oglądane okiem dziecka. Bicie serca powie mi, że Dora pojawiła się w ogrodzie. Dadzą się nawet pomyśleć pewne deformacje obrazu i różne triki zdjęciowe, które dadzą światu taki sam kolor i kształt, w jakim jawi się on zdumionym oczom sieroty. Będę odczytywał uczucia Dawida z rzeczy, a nie z jego twarzy.

Zarozumialstwem byłoby twierdzić, że eksperymenty tego rodzaju nie mają przyszłości. Z góry zakładam, że jest ona nader obiecująca. Lecz albo mylę się gruntownie, albo w filmie nie uda się nigdy zrealizować c a ł k o w i t e g o utożsamienia się z jednym z aktorów czy choćby z świadkiem biernym, lecz usytuowanym po prostu na miejscu akcji. Przedstawiłem już swoje racje po temu. Czułbym się wtedy zbyt zaangażowany, w dwojakim znaczeniu tego słowa. Kino nie może powtarzać rzeczywistości, nie narażając się zarazem na niebezpieczeństwo: świat ewokowany jest i tak zbyt realny, by można mu było pozwolić na nieograniczoną realność. Nader szybko stałoby się to przerażające. Widzowi trzeba zawsze zostawić zapasowe wyjście. Nie ma sztuki bez pewnego odwrotu, bez — by tak rzec — miejsca, w którym można spokojnie odetchnąć. Stąd konieczność nadania oku filmowemu wszechobecności tak znacznej, by pozwalała nam solidaryzować się z bohaterami w takiej tylko mierze, w jakiej nam to odpowiada, byśmy dzięki stałemu poczuciu, że jesteśmy zawsze na zewnątrz gry, mogli panować nad naszymi emocjami.

Ale po co mówić o przyszłości. Dawno temu m. in. Orson Welles podjął próbę dyskretnego utożsamienia się z kolejnymi postaciami filmu. Wiadomo, że w *Obywatelu Kane* wspomnienia ludzi indagowanych przez dziennikarza zbierającego dane do życiorysu tego magnata prasowego materializują się na ekranie. Tak więc przedstawienie w operze jest najpierw pokazane z punktu widzenia Lelanda, recenzenta, który nie zgodził się na chwalenie pani Kane, śpiewaczki bez głosu i bez talentu. Kiedy następnie dochodzi do wywiadu z byłą panią Kane, niektóre obrazy pojawiają się ponownie, ale oglądane — np. scena w operze — pod innym kątem. Ponieważ jednak wciąż w i d z i m y panią Kane — co prawda teraz od tyłu — jasne jest, że Welles chciał jedynie z a r y s o w a ć zmianę perspektywy, nie narzucając nam naprawdę spoglądania ani „wraz" z Lelandem, ani następnie „wraz" z panią Kane.

A oto inny przykład. Pani Kane (to wciąż ona opowiada) dusi się w luksusowym pożyciu zorganizowanym przez męża. Brak ciepła i intymności, nuda, są tu zasugerowane m. in. przez echo rozlegające się w ogromnych salach ekstrawaganckiego pałacu zbudowanego przez Kane'a dla żony. Jest to rzeczywiście sposób pozwalający nam uchwycić uczucia postaci w s a m y c h r z e c z a c h. Tak, to jest nuda p a n i K a n e. Ale pani Kane jest cały czas oglądaną, a nie oglądającą. Mamy tu do czynienia raczej z próbą moralnej identyfikacji niż z upodobnieniem percepcji. Co więcej, kiedy po ostatniej dyskusji z mężem porzuca go ona ostatecznie — jej odejście przez niekończący się korytarz pokazane jest tak, że f i z y c z n i e jawi się ono jemu, a nie jej; co prawda m o r a l n i e, w swojej wściekłości, pani Kane wyobraża sobie, że mąż owo odejście widzi, i chce, b y j e w i d z i a ł. W następnej sekwencji, w której zakłada się, że rzeczy opisywane są przez kamerdynera, oglądamy raz je-

szcze tę ucieczkę, w nowym ustawieniu, z odwrotnej perspektywy, od strony drzwi wejściowych i korytarza. Następująca po tym wielka scena furii, w której Kane tłucze wszystko w pokoju żony, pokazana jest również tak, jak może ją ujrzeć służba. Nigdy jednak kadrowanie nie ogranicza się ściśle do pola widzenia faktycznie dostępnego oczom poprzez obramowanie drzwi. Inaczej mówiąc, wzrokowa perspektywa postaci nie zostaje nigdy odtworzona dokładnie. My zaś nie podzielamy perspektywy widzenia z żadną postacią. Mamy do czynienia jedynie z aluzjami do czyjegoś oglądu. Ostrożnie i zręcznie d e m o n s t r a t o r o b r a z ó w przenosi nas w kolejne sytuacje, które po prostu niekiedy sugerują m o r a l n e postawy uczestników dramatu. Nie przestaliśmy — jak sądzę — być w kinie niewidzialnym świadkiem, którego kaprys reżysera odsyła to tu, to tam, nie wyznaczając mu stałego miejsca, świadkiem, któremu różne stanowiska pozwalają na śledzenie akcji okiem, które — ściśle biorąc — nie należy do nikogo.

Czy jednak określenie „niczyje oko" jest właściwe? Że nie jest to oko żadnego z bohaterów filmu — to pewne. Ale oko może być czymś w rodzaju abstrakcyjnego i wszechpotężnego przewodnika, na którego składają się liczne współczynniki dzieła, przewodnika, który poprzez różne znaki porozumiewawcze pozwala nam uchwycić upływ czasu, a narzucając rytm i wybierając kolejność ukazywanych przedmiotów, pozostawia w obrazach miejsca „puste", które pobudzając niecierpliwość, ukierunkowują owe obrazy. Jest to przewodnik, którego przychwytujemy na tym, jak p o k a z u j e n a m o b r a z y, podobnie jak przewraca się kartki albumu. Pytaliśmy samych siebie, jak można opowiadać za pomocą ruchomych zdjęć. Czy nie należałoby wpierw zastanowić się nad winietami z Epinal, nad ilustrowanymi pisemkami dla dzieci? One również opowiadają bez słów lub prawie bez słów; tekst, o ile w ogóle występuje, jest ściśle przystosowany do możliwości czytelniczych istoty naiwnej i bardzo młodej. Lecz zawsze wyczuwamy tu kogoś, kto bierze nas za rękę i za nas dokonuje wyboru, co mamy najpierw obejrzeć, a co potem. Obrazki są nader charakterystyczne i uporządkowane w sposób zrozumiały. Podobnie film zawiera w sobie wirtualną opowieść, która obejmuje i przenika czyste przesuwanie się obrazów, d e c y d u j e o tym, co się widzi, i o rytmie, w jakim się ogląda.

Około 1947 r. po raz pierwszy dotarło do nas z Ameryki sporo filmów, w których wspomniana opowieść wirtualna była przynajmniej częściowo wydobyta na jaw. Ponadto język podjął tu na nowo swą najbardziej normalną rolę semantyczną. Mam oczywiście na myśli filmy z komentarzem jako składnikiem towarzyszącym, wspierającym lub powodującym pojawienie się obrazu (*Green was my valley*, *Obywatel Kane*, *Double Indemnity* itd.). Już w *Our Town* narrator udzielał nam niezbędnych informacji

o mieszkańcach małego miasteczka. Pokazywano go jednak chwilami na ekranie — w sposób *notabene* niezbyt zręczny — jako niby-kronikarza miejscowej gazety, tj. jako na pół aktora. W *Green was my valley* John Ford posłużył się konksewentnie zewnętrznym monologiem opisowym, w stosunku do którego obrazy nieme czy opatrzone dialogiem pełniły funkcję ciągłej ilustracji. Demonstrator latarni magicznej realizował tu swe zapowiedzi. Z pozoru tedy utożsamiał się z opowiadającym wspomnienia. W rzeczywistości jednak człowiek, którego głos słyszymy, wcale nie identyfikuje się z małym Hewem, którego widzimy na ekranie. Zachwycającą twarz Roddy MacDowalla — być może najbardziej wzruszające wcielenie dziecinności w historii filmu — oglądamy z d y s t a n s u, w towarzystwie owego przewodnika. Pierwsze obrazy filmu, świadomie bezładne, są nieme; później dyskretnie włącza się dźwięk, wdrożony zostaje porządek. Gdy komentarz ustępuje miejsca dialogowi, dialog ten jest na tyle rozrzedzony, że nie tracimy wobec niego wrażenia dystansu. Sceny rodzą się powoli, pełne przymglonego wdzięku, i giną po krótkim życiu. Kiedy ku końcowi, zacierając dialog, wkracza na powrót komentarz, początkowe nieme obrazy i kilka krótkich scen przypominających środek filmu jawią się bezładnie naszym oczom niby garść rodzinnych fotografii rzucona na stół jak wachlarz.

Widzieliśmy już w *Obywatelu Kane* „konferansjera" [*le meneur de jeu*] mówiącego ustami kolejnych postaci, lecz nie zajmującego pozycji żadnej z nich.

Zauważmy tu w nawiasie, że między teatrem a powieścią istnieje ogromna różnica. Gdy kuglarze na skrzyżowaniu ulic czy na rynku zaczynają sypać powiedzonkami, tłum robi im miejsce; każdy chce dobrze widzieć i tak powstaje krąg gapiów. W ten sposób wyodrębniony zostaje kawałek dialogu, który jeśli można tak powiedzieć, jest bezpośrednio wykrojony przez publiczność. Oto spektakl w swej elementarnej prostocie; Tabarin na jarmarcznej scenie, klown na arenie cyrkowej; do tego zawsze należy wracać. Nasze współczesne teatry jakby chciały oszańcować utwór świecącą zasłoną rampy, lecz prawdę mówiąc, nigdy im się to w pełni nie udaje i chyba nie za bardzo się o to starają. Jedynie dramat elżbietański odgrywany w biały dzień i niemal na wolnym powietrzu, ze swą wysuniętą, z trzech stron otoczoną przez widownię sceną, pozwala nam lepiej rozumieć, że język teatru jest niby wyciągiem z języka publiczności. Hamlet w swoim monologu rozmawia z widzami podobnie jak klown w cyrku czy komik w *music-hall*'u, który dziś jeszcze realizuje zasadę wymiany replik z salą. Język w teatrze n i e o p u s z c z a p ł a s z c z y z n y k o n w e r s a c j i. Jest rzeczą godną uwagi, że powieść, wręcz przeciwnie, stale i niepostrzeżenie przeskakuje od jednego użytkowania języka ku innemu. W rezultacie czarne znaki na zadrukowanej stronicy przed-

stawiają raz dialog między postaciami, kiedy indziej monolog wewnętrzny, w którym jedna z nich wypowiada swoje myśli, innym wreszcie razem znów autora, zwracającego się wprost do nas. Zapewne niektóre powieści dają pierwszeństwo dialogowi; w innych, wręcz przeciwnie, lwią część zajmuje intymny dyskurs bohatera; są wreszcie i takie, w których powieściopisarz nie przestaje mówić we własnym imieniu — już to obiektywnie, niczym w protokole, opisując postępki, już to by udostępnić nam płody swych analiz lub ciskać inwektywy i upomnienia. Nigdy jednak język powieści nie zachowuje od początku do końca jakości niezmiennej. Nawet gdy autor — jak Virginia Woolf w *Pani Dalloway* — zdaje się ofiarowywać nam czysty monolog wewnętrzny jednej postaci, do tej rzekomej kopii wciskają się różnego rodzaju sądy autora, który bynajmniej nie przestaje interpretować, podsumowywać, porządkować. Surowiec dyskursu wewnętrznego — pomijając już fakt, że trudny do uchwycenia — w zbyt wielkim stopniu utkany jest z absurdów, kalamburów, dziwacznych pomyłek, by można było kiedykolwiek przekalkować ukrytą niezborność tych ledwie naszkicowanych, podejmowanych i gubionych zdań, które stanowią głęboko ukryty, stały wątek naszej myśli. Sam Joyce nie odtworzył go bez zmian. W powieści zatem funkcja języka w każdej chwili ulega zmianie. Autor korzysta z faktu, że te same litery przedstawiać mogą całkiem różne rzeczy. Tymczasem teatr, na mocy umowy, posługuje się wyłącznie funkcją natychmiastowej wymiany, owym błyskawicznym pojazdem, który przenosi z ust do ucha pytania, odpowiedzi, żarty, przekleństwa. W teatrze zawsze mówią aktorzy. Nikt, mówiąc do siebie, nie posługuje się, jak to ma miejsce w rzeczywistości, kawałkami niejasnych zdań bez związku, lecz wedle reguł dialogu dokładnie tak, jak mówi do innych, już to korzystając z wybiegu, jakim jest monolog czy uwagi na stronie, już to z fortelu takiego, jak zwierzenia, tj. obecność pseudorozmówcy. Na scenie myśl przekształca się w jasną i rozwiniętą rozmowę. Endofazja (mowa wewnętrzna — by posłużyć się żargonem) z jej przerwami, nieporozumieniami, ruchem skokowym, nie bywa tu wiernie zapisana. Podobnie autor nie zwraca się do publiczności inaczej niż przez rolę aktora; jeśli nawet sztuka ma prolog, to i tak wygłasza go aktor. W teatrze wszystko jest wystawione na jaw, nie ma tu tajemnic. Zdrowa i prostacka symplifikacja rzutuje myśl na płaszczyznę rozmowy, gdy tymczasem autor powieści, grając na wieloznaczności słów drukowanych, to mówi, to każe mówić, i na dodatek na różnych poziomach.

Otóż w wypadku kina chwyty narracyjne pokazały nam, że w filmie podobnie jak w powieści język może niepostrzeżenie przechodzić od funkcji do funkcji. W teatrze, jeśli autor chce interweniować

w sposób bardziej bezpośredni, musi wprowadzić „konferansjera". Jest to jednak taki aktor jak i inni. Język utrzymuje się tu stale na poziomie aktorów. Inaczej w filmie, którego cały porządek grupuje się wokół wirtualnego ogniska językowego, a to znajduje się poza ekranem. Można tu zawsze odłączyć słowa od obrazów, przywracając im ich rolę opisową lub wyjaśniającą, właśnie dlatego, że wiadomo, iż aktorzy nie są tu naprawdę obecni. Łatwość ta potwierdza, iż prawdziwym ośrodkiem filmu jest ów „demonstrator obrazów", którego woli się poddajemy.

Dobrym przykładem jest tu wspomniana już *Laura*. Na początku słyszymy głos, który ma być głosem Waldo Lydeckera. Głos mówi coś w tym rodzaju: „Laura nie żyła już od ośmiu dni, gdy odwiedził mnie detektyw MacPherson. Przez uchylone drzwi widziałem go czekającego w przedpokoju", itd. Jednocześnie nieme obrazy pokazują policjanta w hallu. Detektyw zabija czas, przyglądając się bibelotom, bierze je do ręki i byle jak odstawia. Język (głos Lydeckera) umiejscowiony jest wyraźnie p o z a obrazem. Szybko jednak przechodzimy do scen mówionych, pokazanych w najnormalniejszym w świecie widzeniu bezpośrednim. Następnie Lydecker zaciąga policjanta do restauracji, w której poznał Laurę Hunt. Przy stole, przy którym siadywała Laura, Waldo zaczyna opowieść o swojej długotrwałej znajomości z zaginioną. Tu zastosowany zostaje tradycyjny chwyt filmowy: człowiek siedzący za stołem i ciągnący swą opowieść ustępuje miejsca scenom unaoczniającym jego słowa. Tylko że i tym razem o p o w i a d a n i e z o s t a j e z a c h o w a n e w postaci monologu równoległego do retrospekcji niemych obrazów. Niemych? Nie zawsze. Chwilami monolog zanika, z ust aktorów zaczynają padać słowa i w ten sposób otrzymujemy najzwyklejsze ujęcia. Widzimy więc, że niekiedy Lydecker zwraca się do jakiegoś anonimowego i nieokreślonego rozmówcy, jak na początku; czasami mówi jakby do detektywa, chociaż głos jego pozostaje zawieszony w próżni; wreszcie bywa i tak, że komentarz Lydeckera zanika, ustępując miejsca bezpośredniej grze, w której on sam bierze udział. Z uległością akceptujemy to wszystko. Co więcej — ku temu właśnie zmierzałem — narrator nie pojawia się już w drugiej części filmu, my zaś w o g ó l e t e g o n i e z a u w a ż a m y. (Jest to *nb.* konieczne, ponieważ Lydecker, który mówił na początku, okazuje się mordercą, powinien więc być oglądany z zewnątrz, tak byśmy nie mogli słuchać jego dalszych zwierzeń.) Inaczej mówiąc, podobnie jak w powieści, mowa znajduje się tu w stanie c a ł k o w i t e j d y s p o z y c y j n o ś c i, pojawia się tu i ówdzie lub zatrzymuje w pewnej odległości. Nasz zwykły przewodnik, „demonstrator obrazów", pozostaje nadal panem sytuacji. Jeśli zdarza się, że udzielając wyjaśnień, użycza sobie głosu jednego z aktorów, przybiera jego intonację, to czyni tak na tej samej zasadzie,

o której wspomnieliśmy przed chwilą, gdy mowa była o tym, że niekiedy każe nam patrzeć oczyma raz tej, raz innej postaci, nie przyjmując tego punktu widzenia na stałe.

Ta technika stworzyła pewną modę. Dziś posługiwanie się komentarzem nie jest w kinie szeroko stosowane. Jakkolwiek by było, styl ten odegrał rolę demaskatora, ukazał, że za każdym filmem ukrywa się ktoś w rodzaju mistrza ceremonii, wielki twórca obrazów, który sprawia, że zdjęcia fotograficzne posiadają dla nas sens, rytm i trwanie. Nie jest nim, właściwie rzecz formułując, reżyser, ani nikt ze współtwórców filmu, lecz postać niewidoczna, fikcyjna, którą wspólne dzieło całego zespołu powołało do życia, która za naszymi plecami odwraca kartki albumu, dyskretnym znakiem skierowuje naszą uwagę na ten lub ów szczegół, w odpowiednim momencie podsuwa nieodzowną informację i przede wszystkim nadaje rytm przesuwającym się obrazom. Wprowadza ona do odtworzenia świata owo stałe naruszanie równowagi, które jest siłą motoryczną każdego opowiadania, a które przypomina fale ciągnące jedna za drugą i rozbijające się o brzeg. To on utrzymuje nas w napięciu z całą znajomością rzeczy. To on znajduje się w naszym najbliższym sąsiedztwie nawet wówczas, gdy z pozoru opowiadanie snuje jeden z aktorów dramatu. Jego mocna ręka utrzymuje dystans między nami a ekranem, kontemplujemy wydarzenia z zewnątrz, w żadnym sensie tego słowa nie ryzykując, że się wśród nich zagubimy. Jeśli czarowny świat, powstający w naszych oczach w osłonie magicznej muzyki, nie wchłania nas całkowicie, to dlatego, że jesteśmy odeń oddaleni na całą szerokość tej niewidocznej obecności. Tej obecności, która dzisiaj niepostrzeżenie wypowiada niekiedy słowo niczym otoczony chmurami Jupiter. I fakt, że nie wyrażamy zdziwienia, dowodzi, iż nie przyznając się do tego, zawsze byliśmy świadomi obecności opiekuńczego geniusza, którego różdżka odsłania przed nami na cudownych ścianach sal niezwykłe obrazy filmu.

Materia i forma

Kino musi się podporządkowywać przeciwstawnym koniecznościom; zdaje się być podzielone między świat i opowiadanie. Ciężar prawdy tkwiący w istocie fotografii ściąga kino w stronę rzeczy, gdy opowiadanie popycha je ku funkcji oznaczania [*signifiant*]. Zgodnie z pierwszym prawem, obrazy posuwałyby się w powszechnym tempie rzeczy, czekając, aż się „cukier rozpuści". Drugie prawo, odwrotnie, nakazuje im podporządkować czas prawdziwy czasowi wyobrażeniowemu, którego ruchliwość jest prawie nieskończona i który wedle życzenia może się

wydłużać lub skracać. Uczepiony świata, film byłby podobnie jak i świat nieustannie poddawany zakwestionowaniu, stale uzależniony od krótkotrwałości intencji, które my krok za krokiem wpisujemy w świat, narzucamy światu i wbrew światu. Opowiadanie, wręcz przeciwnie, nadaje kinu zamknięty i ostateczny sens odsuniętej od nas i perspektywicznie ustawionej „historii". To, co zawsze pozostaje na taśmie z mechanicznego odzwierciedlenia świata, usiłuje uczynić z filmu proste następstwo „obecności" współczesne światu i nam, jego niewolnikom, gdy tymczasem fikcja narracyjna przydaje filmowi skrzydeł, lecz zarazem przenosi go w niezmienność przeszłości.

Wracając do pytania postawionego na początku rozdziału: „Czy można powiedzieć, że kino powinno być zwrócone w stronę powieści?", widzimy, że między filmem a powieścią zachodzi pewna analogia, ale nie dlatego, że powieść rozwija we wnętrzu czytelnika pewien rodzaj obrazów (kto czyta — nie wyobraża sobie, z wyjątkiem przypadków, które Sartre trafnie nazywa „lekturą chybioną"; zresztą obraz mentalny różni się zasadniczo od wszystkich odmian wizji fotograficznej); lecz wręcz przeciwnie — film przypomina powieść dzięki owej strukturze bez obrazów, dzięki schematowi opowiadania, który tworzy jego mniej lub bardziej ukrytą osnowę. Za każdym filmem stoi ukryty potencjalny narrator. Można by powiedzieć, że dobry film to swego rodzaju zwycięstwo stylu powieści nad tym, co odrzuca powieść. Niedogodnością takiego ujęcia sprawy jest, że pozwala ono przypuszczać, jakoby fotografia była złem koniecznym, z którym trzeba się wdawać w układy. Otóż jedność fotografii i opowiadania nie jest w filmie rezultatem *modus vivendi* osiągniętego za pomocą kompromisów i ustępstw. Każda sztuka ma swoją formę i swoje tworzywo [*la matière*]; fotografia jest tworzywem kina. Marmur również nie posiada przyrodzonej właściwości przedstawiania ludzkich kształtów. Stworzenie wbrew fotografii opowiadania, które byłoby jednak fotograficzne, jest czymś rzadkim, trudnym i zasługującym na pochwałę. Podobnie rzeźbiarz, dotykając myślą marmuru, wydobywa popiersie lub grupę z materiału, który z istoty swej nie zgadza się na bycie popiersiem czy grupą; nawet w swym zwycięstwie rzeźba zachowuje coś z kamienia. W podobny sposób opowiadanie filmowe różni się od słownego tym, że w sprawności opowieści przechowuje i ocala ciężar rzeczy.

Tak oto staje się jasna rola owych materialnych lejtmotywów, które tak często wypunktowują rozwój akcji w filmie. Powiadamiają one o tym, że świat trwa pod powierzchnią opowiadania. W filmie nie bardziej niż w powieści nie utożsamiam się z czasem opisywanych wypadków, lecz znam szum wody, która kropla po kropli spada do fontanny, ilekroć — czytając *Idiotę* — znajdujemy się na schodach domu Rogożyna, wyraża,

ponad opowiadaniem, niezmienną wierność rzeczy. W *Green was my valley* podchodzenie i schodzenie górników tą samą wiejską drogą przypomina mi o obecności świata; i niech mi nikt nie mówi, że mamy do czynienia z rytmem czysto ludzkim, związany jest on bowiem z pracą i jej warunkami, a zatem z naturą i potężnym oddechem dnia i nocy. Pod powierzchnią pomysłu montażowego, który bawi się czasem, lejtmotyw wybija współdźwięczny gwiazdom rytm powszechnego trwania.

Nastrój dziwności, który technika posługiwania się narratorem wprowadza do niektórych filmów, pozwala łatwiej uchwycić tę oryginalną syntezę, w którą sztuka filmowa splata zmyślenie i rzeczywistość. Dom Laury np. zachowuje wszystkie znamiona prawdziwości odgłosów i głębi. Kino kładzie nacisk na solidność i materialność telefonu czy zegara. Jednak filmowiec, igrając założeniem faktycznego istnienia, zaciera je przy pomocy montażu, przytłumia je, wprowadzając warstwę ustnego komentarza, który stwarza dziwne wrażenie, że zarazem jesteśmy na miejscu akcji i g d z i e i n d z i e j. W r a z z demonstratorem obrazów, w intymnej jedności z tą postacią prawie wszechwiedną i obdarzoną całkowitą wszechobecnością, jesteśmy równie odseparowani od tego mieszkania, jak ktoś słuchający opowieści o Sinobrodym oddalony jest od okrwawionej komnaty. Zarazem zaś jesteśmy — paradoksalnie — tuż obok, wchłonięci przez czar obrazów i *quasi*-obecność rzeczy. Tak rzeczywistość faktyczna ukazuje się niejako przetransponowana na rzeczywistość opowiadaną, pozostając — by tak rzec — stale widoczna poprzez tę ostatnią.

Czym jest ostatecznie poezja wspomnienia? Ponieważ poza sobą, w przeszłości, współistnieją z moim cierpieniem czy moją miłością, ofiarowują mi one poprzez pamięć to, co na próżno starałem się osiągnąć przez całe życie — doskonałą odpowiedniość świadomości i bytu. Rzecz jednak w tym, że dają mi one tę jedność jako o b r a z, a więc w kształcie dla mnie nieosiągalnym. Wspomnienie, tak jak je widział Sartre, jest więc zaprzeczeniem przybliżenia pewnej w a r t o ś c i i dlatego odczuwamy niezrozumiałą przyjemność wspominania siebie, nie wyłączając z tego największych trosk. To, że b y ł e m moim smutkiem, zakłada, iż jestem nim — w p r z e s z ł o ś c i. Moja najgłębiej skryta ambicja zostaje więc zrealizowana w mojej przeszłości, pomijając to tylko, że urzeczywistnia w wyobraźni to, czym właśnie już nie jestem. Załóżmy więc, że prawie udaje nam się zastosować tę przypomnieniową postawę w odniesieniu do rzeczy naprawdę widocznych; że do tej pełni, która nas czyni całkowitymi, zamkniętymi [*nous comble*] we wspomnieniu, dodajemy lub prawie dodajemy i s t n i e n i e; czy nie zbliżamy się do niemożliwego pogodzenia tego, co j e s t, czym więc ja być nie mogę, z tym, czym b y ł e m w przeszłości, która j u ż n i e e g z y s t u j e. Opisowy monolog w filmie *Green was my valley* ma w sobie coś z tego pogodzenia. Łagodzi

obrazy, w aurze nierealności ewokuje to co rzeczywiste, a ustępując miejsca bezpośredniemu dialogowi, jakby go osłabia i oddala. Świat prawie dotykalny jest jakby nacechowany uczuciem „już to widziałem"; *quasi*-istnienie fotografii zostaje zachowane i ocalone w *quasi*-pełni wspomnienia.

W kinie o p o w i a d a n i e tak mocno obejmuje swego starego przeciwnika, jakim jest ś w i a t, że prawie wymieniają się cechami. Z każdego obrazu reżyser na próżno usuwa zbędne szczegóły, organizuje i oddziela inne, bogactwo istnienia zawsze przelewa się ponad to, co zamierza fotografia. Filmowiec porządkuje grę aktorów na planie, z planów układa sekwencje, a z sekwencji film w taki sposób, by rozłożyć nasze zainteresowanie zgodnie z potrzebą odpoczynku i wielkością zaskoczenia, które możemy — by tak rzec — przetrawić. Ale ten oscylujący proces zgodny z miarą człowieka jest akcentowany i jakby przecinany w poprzek przez powszechny rytm rzeczy, które zupełnie nie troszczą się o nas. Film zamyka t e m a t, ukazując wzajemny związek rzeczy; z dobrym kinem mamy jednak do czynienia tylko wtedy, gdy wyczuwamy nieskończoność otoczenia. To prawda, że scenariusz podobnie jak powieść z a m y k a historię i przynosi rozwiązanie, ale coś nieokreślonego delikatnie uprzedza nas, że konkluzja jest tu tymczasowa, ponieważ grozi jej wszechświat zawsze gotów do rozbicia i rozproszenia łamliwych konstrukcji ludzkich.

Kino tyleż opowiada, co przedstawia

Wśród specjalistów od spraw kina toczył się ostatnio pewien spór. Krótka analiza tego przedmiotu pomoże nam zakończyć ten rozdział.

Wyobraźmy sobie klasyczne cięcie montażowe w przenoszonej na ekran scenie. Plan ogólny ukazuje nam grupę grającą w bule. Na chodniku szerokości alei dyskutują skupieni wokół kul gracze. Następne ujęcie — plan średni — wyodrębnia tę grupę. Przejście do planu amerykańskiego wychwytuje najbardziej ożywionych dyskutantów. Następnie zbliżenie pokazuje nam oburzoną twarz jednego z adwersarzy. Wreszcie w dużym zbliżeniu widzimy kule, „świnkę", przedmioty, o które toczy się spór, oraz ręce trzymające sznurek. Wracamy następnie do planu średniego, przybliżonego itd.

Otóż ciekawe jest, podkreślaliśmy już ten fakt, że podobny montaż nigdy nie dezorientuje widza. Dlaczego? Ponieważ — odpowie każdy — obejmując roztargnionym spojrzeniem całą aleję, nagle zatrzymam wzrok na takim skupisku, co odpowiadać będzie w filmie planowi ogólnemu. I jeśli nawet następnie będzie mi się zdawało, że nie tracę z oczu całości ożywionego sporu — w rzeczywistości spojrzenie moje wyodrębni szcze-

góły, przesunie się z jednej twarzy na drugą, zatrzyma się na kulach, na utworzonej przez nie figurze geometrycznej, itd. Utrzymuje się tu więc, że kino, będąc naprawdę sztuką przedstawiającą, odtwarza w omawianym przypadku tylko ruchy wykonywane w życiu. Z tego też powodu — powie ktoś — widz nie zauważa nawet zmiany planów: skokowy ruch filmu jawi mu się jako płynny ciąg.

Tu ktoś inny zaprotestuje. Uzna taniec „planów" za niedostatek związany z technicznym ograniczeniem, młodością X muzy. Ucieszy go fakt, że szeroki ekran, 70-milimetrowa taśma, głębia ostrości ukazanego pola, pozwalają na usunięcie tego niedostatku. I rzeczywiście, w ciągu całego okresu działalność większości reżyserów zdawała się potwierdzać ten pogląd. Nawet ruchliwość kamery została znacznie ograniczona [5]. Oś obiektywu rzadziej zmieniano, kamera nie tak często przemieszczała się równoległe do akcji. Zdawało się, że twórcy używają najazdów i panoramy wbrew upodobaniu. W każdym razie cięcia montażowe, tj. stałe przeskoki z jednego punktu widzenia na inny, były otwarcie krytykowane jako sztuczne i używano ich możliwie najrzadziej. Znalazło się niemało teoretyków i praktyków filmu, którzy głosili, że pod pretekstem wierności wobec życia i ze względu na nieciągłość naszej uwagi zmienia się w ten sposób rzeczywistość w serię abstrakcyjnych znaków.

André Bazin np. w artykule *Orson Welles* („Revue du Cinéma" 10) pisał:

> Zbliżenie dzwonka do drzwi nie jest już dzwonkiem z porysowanej emalii czy przyciemnionej miedzi, która kojarzy nam się z czymś zimnym w dotyku. Jest odpowiednikiem zdania: z niepokojem zadawał sobie pytanie, czy klamka się poruszy.

Inaczej mówiąc, mamy tu do czynienia z czystą k o n w e n c j ą (podobnie, jak konwencją jest monolog teatralny), a bynajmniej nie z dokładnym portretem uważnego człowieka. Jest to wynik abstrakcji, a nie konkretu, język, a nie odbicie rzeczywistości. Bazin pisze dalej:

> Co prawda, kiedy w rzeczywistości zostaję wciągnięty w jakieś działanie, uwaga moja sterowana przez zamysł dokonuje również czegoś w rodzaju cięcia montażowego, w którym przedmiot traci dla mnie niektóre swe aspekty i staje się znakiem lub narzędziem; lecz akcja stale się rozgrywa.

Przedmiot może w każdej chwili przypomnieć mi, że jest przedmiotem, np. uderzając mnie lub kalecząc, jeśli jest szklany. Tak więc zawsze może się zdarzyć, że zmodyfikuje on przebieg przewidzianego działania. Ja zaś ze swej strony mogę w każdej chwili zmienić zdanie, zrezygnować lub dać się odwieść od zamierzenia. Rzeczywistość zatem przestaje mi

---

[5] Najnowsze filmy w znacznej mierze wracają do dawnych praktyk.

się jawić jako „skrzynka na narzędzia". Otóż montaż klasyczny — analityczny, jak mówi Bazin — w tym samym stopniu odbiera rzeczom stałe możliwości, co niszczy moją wolność. Zastępuje montaż dowolny, z którym mam do czynienia w prawdziwym życiu, montażem wymuszonym, który przekształca rzeczy w abstrakcyjne znaki.

Zastanówmy się. Wydaje mi się, że i w jednym, i w drugim poglądzie tkwi coś z prawdy; że są one — by zacytować filozofa — prawdziwe w tym, co twierdzą, a fałszywe w tym, czemu przeczą. To prawda, że całość postrzegamy sukcesywnie, w różnej, zmiennej skali, lecz prawdą jest również, że montaż spontaniczny różni się od filmowego tym, że jest zawsze w jakiś sposób odwoływalny. Istotnie, w życiu pole widzenia nie rozszerza się, ani nie zwęża; to nasza uwaga zatrzymuje się np. na kulach lub obejmuje całą grupę spierających się. Reszta postrzegania zostaje raczej zneutralizowana niż zatarta. W gruncie rzeczy istnieją różne stopnie koncentracji i naszego zainteresowania, nie istnieje zaś zmienność pola widzenia w dosłownym znaczeniu. Dlatego można powiedzieć, że kino stale daje znaki, stale „mówi" za pomocą obrazów. Dlaczegóż więc nie uznać tego za jego właściwą funkcję?

To prawda, że w naszej grze w bule różne „plany" tym więcej oznaczają i opowiadają, im mniej przedstawiają. Prowadzą widza tak, jak opowiadanie ustne czy pisemne kieruje czytelnikiem lub słuchaczem. Odbierają mu więc sporą część jego wolności. Ale na to przystaje zarówno widz w kinie, jak czytelnik powieści. Szukają oni nawet tego urzeczenia. Film o grze w bule nie jest grą w bule. Nie jest nawet jej mechaniczną transkrypcją. Film modeluje swoją nieciągłość na wzór nieciągłości postrzegania. Przeskoki punktów widzenia naśladują ruch naszej żywej, wolnej i zaangażowanej uwagi. Rzeczywistość jest więc tu w pewnym sensie dwukrotnie naśladowana — naśladowana, a nie kopiowana. Przede wszystkim obrazy fotograficzne ewokują nasze widzenie rzeczy. Nadto zaś montaż analityczny postępuje w ślad tanecznym ruchem naszej uwagi, nie jest jednak tak wierny jak fotografia, ponieważ kieruje się on zasadą pewnego sposobu opowiadania, tzn. pozostawia nas biernymi, poza grą, oraz biorąc nas delikatnie za rękę, zabiega o naszą zgodę na historię. A przecież opowiadanie filmowe każe nam żeglować bliżej rzeczywistości.

Nie trzeba się więc dziwić, że film, o ile domagając się prawdy swego tworzywa (ruchomej fotografii), bywa komponowany w sposób naturalny i jeśli szukając własnego wyrazu, chroni się przed formą opowiadania ujętego w kadry filmowe — ucieka ku wolnym brzegom. Nawet literatura przedkłada dziś tradycję Czechowa nad ściśle zarysowaną nowelę w stylu Maupassanta, Kiplinga czy Somerseta Maughama. W trosce o dokładniejsze naśladownictwo życia autorzy nie wyznaczają już tak wyraź-

nie sytuacji wyjściowej, wystrzegają się łączenia wszystkich nici intrygi i — jeśli tak można powiedzieć — pozwalają im swobodnie zwisać. Była już o tym mowa na początku rozdziału. Nic tedy dziwnego, że kino „nowej fali", mając po temu niemało racji, stara się ukryć narracyjny charakter filmu.

Przyjrzyjmy się dla przykładu, jak Chabrol w filmie *Les bonnes femmes* świadomie d e k o n c e n t r u j e całą historię. *Ex post* można powiedzieć, że główne postacie filmu to dziewczyna o długiej, jakby przeznaczonej do uduszenia szyi (o ile pamiętam, na imię jej Jacqueline) oraz niepokojący uliczny podrywacz w skórzanej kurtce, którego widzimy wielokrotnie pojawiającego się na motocyklu. Otóż krótkie jego pojawienia się na ekranie przez dłuższy czas wyglądają jak nie związany z tematem lejtmotyw. Również Jacqueline przez dwie trzecie filmu zdaje się odmawiać udziału w fabule. Nie chce mieć nic wspólnego z niesmaczną przygodą, w jaką daje się wciągnąć jej przyjaciółka, Jeanne, z żałosną hulanką, którą widz bierze ze centralną sytuację filmu. Jacqueline, jakby pełna niesmaku, pozostaje na uboczu. Może się wydawać, że czeka na coś lepszego. Z wolna jednak zaczynamy podejrzewać, że będzie to coś gorszego, iż Jacqueline zachowuje siebie dla niepokojącego wielbiciela na motocyklu, którego asysta wydaje się początkowo zbędnym tematem. Podejrzany osobnik przekształca się z wolna w dziwacznego adoratora. Jego, wychodzące z marginesów filmu, powołanie dusiciela napotyka wreszcie powołanie uduszonej. Scena morderstwa ujawnia nagle dopiero na końcu lub pod koniec — prawdziwy temat filmu. Dzięki temu temat, trzymany długo na uboczu, nadaje filmowi kształt dziwnie o d ś r o d k o w y. Ostatnia sekwencja wzmaga to wrażenie. Kończy ją uśmiechnięta twarz tańczącej dziewczyny. Ujęcie to, poza opowiadaniem i — rzec można — bez żadnego z nim związku, zapowiada nowe odrażające i niebezpieczne przygody, pozwalając przypuszczać, że inne „poczciwe dziewczyny" dadzą się w nie wciągnąć. Ostatnim pchnięciem palca Chabrol wypacza film w momencie, w którym — zdawałoby się — został on wprowadzony na dobrą drogę. Historia Jacqueline zostaje nieubłaganie zmieszana z wieloma analogicznymi, zarysowanymi potencjalnie dramatami.

Najnowsze filmy, wydobywając jakąś historię z nadobfitości świata, starają się w sposób widoczny podkreślić, że wybierają jedną z wielu możliwych opowieści, wyciągają ją z nieskończonej ilości podobnych zdarzeń. Na początku filmu *Zdarzyło się w Rzymie* kamera przenosi nas na dość dziwną ulicę. Każe nam podnieść głowę w stronę suszącej się bielizny i jakichś mostków w regularnych odstępach zawieszonych w poprzek ulicy. Krzykliwe rojowisko w oknach i na balkonach tego ludowego ula. Wisząca bielizna, mostki i dzieciarnia, wszystko płynie i krąży pod krzyk kroczącego wolno w dół ulicy handlarza starzyzną. Jego poszukujący

klientów wzrok kołysze ulicą i jej mieszkańcami. Kamera, podobnie jak on, zdaje się wahać i szukać. Uwaga gałganiarza (i nasza) chwyta tu i tam fragmenty dialogów; po chwili podejmuje on swoją wędrówkę i swoje wołanie. Wreszcie jazda kamerą nabiera rozmachu i idąc za wzrokiem handlarza zatrzymuje się na rozłożystej matronie otoczonej dzieciakami oraz na jej młodziutkiej córce, będącej już matką małego bękarta. Już wydaje się, że to ważne postacie. Zarazem ma się poczucie, że wybór niewiele tu znaczy: tu czy tam, będą to zawsze historie żałosne. Potok wyzwisk oburzonej babki prowadzi nas ku młodemu ojcu nieszczęsnego noworodka. Oto widzimy go wychodzącego z sąsiedniego mrowiska. Uniesieni gradem wymówek w stronę Dawida, jemu będziemy towarzyszyć wraz z kamerą. Dawid jest bezrobotny. Śledzimy jego starania o pracę. Chce pracować, by móc ożenić się z młodziutką sąsiadką i dać dziecku nazwisko. Dawid jest jednak lekkomyślny. Jego poszukiwania pracy są w zasadzie moralne, napotyka jednak po drodze kobiety i nie rezygnuje z przygód. Nie zastanawia się też nad nieuczciwością niektórych przedsięwzięć. Moralność i niemoralność idą tu ręka w rękę. Po drodze bohater i widzowie ocierają się o różne, niejasno naszkicowane „historyjki": businessman i manikiurzystka, sfałszowane oliwki itd. Historie te jednak „nie kleją się" w tym sensie, w jakim mówimy, że majonez się nie związał. Temat początkowy, tzn. poszukiwanie pieniędzy, które umożliwią poślubienie dziewczyny, bierze ostatecznie górę. Dawid rozwiązuje ten problem, ściągając drogocenny pierścień z palca jakiegoś spoczywającego między świecami, opuszczonego przez rodzinę nieboszczyka. Może powiedzieć, że zdobył pieniądze, nie zaszkodziwszy tym „żywej duszy". Tym ponurym żartem kończy się opowiadanie. Żart ulatuje i połączy się na nowo z wołaniem handlarza odzieżą, znów słyszalnym wśród gmatwaniny mostków i bielizny. Makabryczna gra słów, stanowiąc coś w rodzaju moralno-niemoralnej konkluzji, nadaje kształt całej historii. Forma staje się tu formą przez swoiste zamknięcie koła i jakby przez zwracający uwagę „podpis" — powrót do tego samego, wirującego otoczenia, przecinanego tym samym wołaniem gałganiarza. Opowiadanie — wybrane i wyodrębnione aktem woli — pozostaje solidarne ze wszystkimi innymi możliwymi opowiadaniami. Struktura filmu pozostaje — by tak rzec — w objęciach ś w i a t a.

Przełożył *Stefan Kowalski*

klientów wzrok kolejne ulicę i jej mieszkańcami. Kamera, podobnie jak on, zdaje się wahać i szukać. Uwaga gałganiarza (i nasza) chwyta tu i tam fragmenty dialogów; po chwili podejmuje on swoją wędrówkę i swoje wołanie. Wreszcie jazda kamerą nabiera rozmachu i idąc za wzrokiem handlarza zatrzymuje się na rozłożystej matronie otoczonej dzieciakami oraz na jej młodziutkiej córce, będącej już matką małego bękarta. Już wydaje się, że to ważne postacie. Zarazem ma się poczucie, że wybór niewiele tu znaczy; tu czy tam, będą to zawsze historie żałosne. Potok wyzwisk obrażonej babki prowadzi nas ku młodemu ojcu nieszczęsnego noworodka. Oto widzimy go wychodzącego z sąsiedniego mrowiska. Uniesieni gradem wymówek w stronę Dawida, jemu będziemy towarzyszyć wraz z kamerą. Dawid jest bezrobotny. Śledzimy jego starania o pracę. Chce pracować, by móc ożenić się z młodziutką sąsiadką i dać dziecku nazwisko. Dawid jest jednak lekkomyślny. Jego poszukiwania pracy są w zasadzie moralne, napotyka jednak po drodze kobiety i nie rezygnuje z przygód. Nie zastanawia się też nad nieuczciwością niektórych przedsięwzięć. Moralność i niemoralność idą tu ręka w rękę. Po drodze bohater i widzowie ocierają się o różne, niejasno naszkicowane „historyjki": biznesman i manikiurzystka, sfałszowane oliwki itd. Historie te jednak „nie kleją się" w tym sensie, w jakim mówimy, że majonez się nie związał. Temat początkowy, tzn. poszukiwanie pieniędzy, które umożliwią poślubienie dziewczyny, bierze ostatecznie górę. Dawid rozwiązuje ten problem, ściągając drogocenny pierścień z palca jakiegoś spoczywającego między świecami, opuszczonego przez rodzinę nieboszczyka. Może powiedzieć, że zdobył pieniądze, nie zaszkodziwszy tym „żywej duszy". Tym ponurym żartem kończy się opowiadanie. Żart ulatuje i połączy się na nowo z wołaniem handlarza odzieżą, znów słyszalnym wśród gmatwaniny mostków i bielizny. Makaroniczna gra słów, stanowiąc coś w rodzaju moralno-niemoralnej konkluzji, nadaje kształt całej historii. Forma staje się tu formą przez swoiste zamknięcie koła i jakby przez zwracający uwagę „podpis" — powrót do tego samego, wirującego otoczenia, przecinanego tym samym wołaniem gałganiarza. Opowiadanie — wybrane i wyodrębnione aktem woli — pozostaje solidarne ze wszystkimi innymi możliwymi opowiadaniami. Struktura filmu pozostaje — by tak rzec — w objęciach świata.

Przełożył Stefan Kordecki

BRUCE MORRISSETTE

POWIEŚĆ I KINO: PRZYPADEK ROBBE-GRILLETA

Badanie stosunków między kinem a powieścią przyniosło w ciągu ostatnich piętnastu lat falę artykułów i książek, pisanych przez krytyków zarówno „filmowych", jak i „literackich". Siódma sztuka — film — narodzona wraz z XX wiekiem, wytworzyła pewne techniczne i artystyczne chwyty, które — według jednych — opanowują wszystkie uświęcone dziedziny tradycyjnej powieści, bądź też — wedle innych — stale ulegają wpływowi sztuki literackiej. Wpływ czy też zbieżność, transpozycje czy odpowiedniości — zagmatwane, wzajemne stosunki między kinem a literaturą (poezją, teatrem, powieścią) bada się w sposób coraz bardziej mglisty, a nawet logicznie błędny.

Nie idzie nam tutaj o wyłożenie historii tych wzajemnych odniesień kina i powieści. Czytelnik pragnący poznać szczegóły problemu znajdzie je świetnie wyłożone (dla lat dwudziestych do czterdziestych) w dwóch rozdziałach poświęconych temu tematowi w *Présences contemporaines III* Pierre Brodina (s. 93—97, 195—199). Podkreślmy jednak, że to najpierw „poezja wizualna" (wyrażenie Yvana Golla) i (zasygnalizowana przez Pierre Mac Orlana) zdolność kina do wyrażenia tego co n i e ś w i a d o m e zainteresowały literatów. Różne triki, zmiękczenia, nakładanie obrazów, jazdy kamer, *crossing-up*, luźne, nie wynikające z siebie sekwencje, zmiany planów, niespodziewane, dziwne oświetlenia, zmiany punktów widzenia i nowe sposoby narracji filmowej — wszystkie te elementy czynią z kina — w epoce filmów ekspresjonistycznych, dadaistycznych i surrealistycznych — p o e z j ę o b r a z ó w. Jeśli w odniesieniu do tego rodzaju

---

[Bruce M o r r i s s e t t e (ur. w r. 1911 w Richmond 〈USA〉) jest profesorem literatury francuskiej w uniwersytetach amerykańskich. Główne publikacje książkowe: *Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste* (1933); *La bataille Rimbaud* (1959); *Les romans de Robbe-Grillet* (1963). Ta ostatnia książka spowodowała szeroką dyskusję i przyniosła rozgłos autorowi.

Przekład według wyd.: B. M o r r i s s e t t e, *Roman et cinéma: le cas de Robbe-Grillet*, „Symposium" XV, nr 2, 1961, s. 85—103.]

filmów mówi się o ich literackości, to tylko w sensie porównania z powieściowym monologiem wewnętrznym, tej „filmowości myśli", która pozwala mówić o filmach wewnętrznych.

Nowa sztuka kina nie jest jednak tylko poezją — jest teatrem. Od chwili narodzin usiłuje uwolnić się od statyczności sfilmowanej sceny, która łączy ją z teatralną tradycją „czwartej ściany". Nawet jeżeli André Malraux ma rację, mówiąc, iż kino staje się sztuką w chwili, w której kamera odkrywa swoje możliwości ruchu, to trzeba zauważyć, że ostatnie badania pierwszych filmów niemych wykazują, że wszystkie wyżej wspomniane chwyty techniczne rozwinęły się tak szybko, iż znane były już około 1905 r. Nawet *process shot* (akcja rozgrywająca się na tle już wcześniej sfilmowanej sceny) pochodzi z tego pierwszego okresu kina. W tym samym czasie teatr konwencjonalny pomnaża odsłony, rezygnuje z podziału na akty, stosując scenę obrotową i inne skróty, odnajduje swobodę szybkich przejść kina. Claudel w *Krzysztofie Kolumbie* prezentuje publiczności *process shot* na ekranie. Jules Romains pisze pierwszy scenariusz literacki *Donogoo-Tonka*; dramaturdzy, jak Pagnol, stają się scenarzystami filmowymi. Narodził się teatr filmowy i — obok filmów poetyckich czy filmów wolnych skojarzeń (*Krew poety* Cocteau, *Pies andaluzyjski* Buñuela itd.) — rozpowszechniają się „sztuki dla kina" napisane np. przez Salacrou, Anouilha, Préverta, Jeana Renoira, Marca Allegreta, Marcela Carné, Tuffauta i innych.

Film jest poezją i teatrem, lecz nade wszystko jest powieścią. Problem filmowej adaptacji narodził się w chwili, w której zaczęto przenosić na ekran opowiadania i powieści. Zagadnienie to, o ile zanalizuje się je dostatecznie głęboko, zawiera wszystkie aspekty problematyki relacji między powieścią i kinem, lecz w sformułowaniach niezbyt odpowiadających potrzebom niniejszego studium. Ostatnia praca George'a Bluestone'a *Novels into Film* podkreśla wagę, a także złożoność estetyki adaptacji oraz proponuje obiecujące metody badania syntaksy porównawczej powieści i kina. Jednakże Bluestone zajmuje się głównie problemem przekładu na obrazy dzieł pisanych, interesując się w swym dziele obszernie zagadnieniami dla nas ubocznymi: sprowadzaniem powieści do czasu możliwego do realizacji na ekranie, wymyślaniem odpowiedniej dekoracji itd., aby odtworzyć „styl" powieści, ponownym strukturowaniem intrygi, aby wyjaśnić i udramatyzować fabułę itd.[1]

---

[1] Do niedawna „pierwszeństwo" powieści nad kinem uchodziło za fakt niezbity: czyż adaptacje nie są zawsze przekładem z powieści na film? To rzekome pierwszeństwo dzisiaj już jest mniej uznawane i rodzi się tendencja przeciwna. Sukces takiego filmu, jak *Oszuści* Marcela Carné skusił Françoise d'Eaubonne do napisania powieści na podstawie tego filmu, co z kolei posłużyło krytykom do interesujących obserwacji. Autorka powieściowej adaptacji [filmu] poczuwa się np.

Od kiedy odnajdujemy w powieści techniczne chwyty zapożyczone z kina czy porównywalne z filmowymi? Tak postawione pytanie przesądza już kwestię pierwotności i wpływu. Czy większość chwytów, o których mowa, można uważać za filmowe w swej istocie? Czyż filmowe *flashbacks* nie mają źródła literackiego? (Znany jest przykład opowiadań Ulissesa u Homera). Swobodne przejścia, zmiany planów, dziwaczne oświetlenia, zmiany punktu widzenia — czyż całej tej „wizualnej poezji" nie ma już w *Iluminacjach* Rimbauda czy w *Pieśniach Maldorora* Lautréamonta? Czy Crémieux miał rację, twierdząc w 1927 r. (w *XX Siècle*), że Gide zastosował zbliżenia [*close-up*] w zdaniu z *Fałszerzy*: „twarz Laury znajduje się blisko jego twarzy; widział, jak się rumieni"? Czy można, za Pierre Brodinem, ustalić równoważność bądź transpozycję stylów między opisanym przez Paula Moranda ciągiem oglądanych przez szyby ekspresu widoków a łańcuchem obrazów (często o nieznośnej banalności i połączonych ze śmiesznym komentarzem) filmowanych w technice jazdy kamery? Wrócimy jeszcze do tych kuszących, lecz niebezpiecznych analogii.

Dobrze znany jest przykład André Malraux. Claude-Edmonde Magny stwierdziła (w *L'Age du roman américain*), że konstrukcja *Doli człowieczej* opiera się na filmowym następstwie planów, w którym każda scena opisana jest z punktu widzenia jakiejś osoby, jak Tchen, zdolnej do kamerowego widzenia. Otóż, o ile prawdą jest, że pewne sceny (jak ta pierwszego spotkania w sklepiku Hemmerlicha) sprawiają wrażenie mniej czy bardziej konwencjonalnie sfilmowanej scenografii (ruch przy wejściu, oświetlenie oraz *chiaroscuro* [światłocień] lamp i twarzy, didaskalia z l e w a, z t y ł u itd.), to jednak nie można powiedzieć, że te chwyty znajdujemy wszędzie w powieści, ani sprowadzać do nich s a m e j i s t o t y sztuki Malraux. Nawet jeżeli przyjmie się, z zastrzeżeniami, opinię pani Magny, że w książce nic nie istnieje niezależnie od obserwacji jakiejś

do obowiązku z r e k o n s t r u o w a n i a w opowiadaniu wszystkich konwencjonalnych chwytów powieściowych (wewnętrzne monologi, wspomnienia i myśli postaci, swobodna mowa niezależna itd.). Lecz, podkreślimy to dalej, właśnie n i e s t o s o w a n i e tych elementów w filmie uważało się za czynnik decydujący o współczesności, a nawet o wyższości kina i, wedle większości krytyków, to ono właśnie przyczyniło się do „oczyszczenia" nowej powieści od przestarzałych chwytów. Zresztą, powieściowe adaptacje filmów na nowo łączą różne mieszane gatunki artystyczne, co komparatyści powinni kiedyś zbadać: powieść napisaną na podstawie filmu niemal całkowicie wzrokowego (*Mój wujaszek* Jacques'a Tatiego, „przełożony na powieść" przez Jean Claude Carrière'a; „powieści" rysunkowe i komiksy, kryminały „z materiałem dowodowym" z załączonymi poszlakami (przedmioty, jak resztki zapałek, niedopałki papierosów, włosy, odciski palców itd.), powstałe najpierw we Włoszech fotograficzne komiksy taśmowe, które — przez swoje wielkie ujęcia, nakładanie się obrazów i „psychologiczne" perspektywy — stanowią rodzaj zastygłego i przenośnego filmu.

osoby, to i tak nie można by tej zasady strukturowania powieści uznać za kryterium dowodzące odniesień do kina. P. Magny, w tym miejscu jak i w innych, posuwa się za daleko w ustalaniu odpowiedniości między dwiema sztukami, zwłaszcza wówczas, kiedy nadmiernie podkreśla związek kina z tzw. regułami punktu widzenia.

Kino bowiem stale używa kątów i punktów widzenia oderwanych od jakiejkolwiek osoby i poza pewnymi wyjątkowymi przypadkami (zob. dalej) kamera nigdy nie śledzi świadomości bohaterów w sposób, jakiego żąda od pisarza Sartre w swoim słynnym artykule *François Mauriac i wolność* (*Situations, I*). Sam Sartre usiłuje, zwłaszcza w *Zwłoce*, wypracować filmowe przejścia i przeskoki; aby oddać wrażenia jednoczesności, które często bardziej przypominają unanimizm niż filmowość, Sartre umieszcza w jednym zdaniu akcję, dziejącą się w Czechosłowacji, w Niemczech, we Francji, w Afryce; podobne czy identyczne czynności (np. ludzie śpią lub jedzą) bądź pokawałkowane zdania tworzą powiązania, czy właściwiej mówiąc, przejścia między scenami, albowiem sceny wydają się nie tylko z sobą z w i ą z a n e, co n a s t ę p u j ą c e p o s o b i e bądź j e d n o c z e s n e. O ile prawdą jest, że dłuższe sceny mają za podstawę świadomość jednej osoby, to istnieje też — w szybkich przejściach między oddalonymi od siebie miejscami — wiele punktów widzenia nieosobowych, zupełnie jak u Dos Passosa we fragmentach *Oka kamery z USA*. Zarówno pisarz, jak i filmowiec, mają do wyboru między punktem widzenia osobowym a zewnętrznym czy zgoła obiektywnym. Zresztą, szczegółowe zbadanie rzekomo systematycznego stosowania w literaturze technik filmowych, pozostaje jeszcze do wykonania. Byłoby dziwne, gdyby nie odkryto, że większość tych domniemanych paralelizmów opiera się na nieporozumieniu.

Waga, jaką przykłada się do relacji między powieścią a kinem, odbija się w stałej trosce krytyków, by zidentyfikować i zanalizować wszystkie możliwe odpowiedniości między tymi dwiema sztukami, a także objawia się w coraz większym potoku książek i artykułów na ten temat. W specjalnym numerze „Revue des lettres modernes" z 1958 r., zatytułowanym *Cinéma et Roman*, próbowano przeprowadzić sondaże ustalające aktualny stan problemu. Zbiór ten, mimo że nie daje obrazu całości i nie ukierunkowuje badań porównawczych, stanowi jednak ważny punkt wyjścia dla dalszych systematycznych studiów. Myśli, które znajdujemy w artykułach *Cinéma et Roman*, są często niespójne a nawet sprzeczne, i gruntowne ich uporządkowanie znacznie przekracza granice tego eseju, mimo to tom ten może znakomicie posłużyć przy rozważaniu szczególnego przypadku powieściopisarstwa Robbe-Grilleta, ponieważ doświadczenia tego autora wzbudzają u krytyków — jak wyznaje w przedmowie G.-A. Astre — „nadzwyczajne zainteresowanie". Krytycy *Cinéma et Roman* istotę pro-

blematyki relacji między tymi dwoma gatunkami sztuk (a także najciekawszy, wśród współczesnych pisarzy, przykład istnienia tych relacji) odkrywają u autora *Gum, Le Voyeur* [*Podglądacza*] i *La Jalousie* [*Zazdrości*].

Wymieńmy najpierw i przeanalizujmy najczęściej powtarzane i najbardziej rozpowszechnione wśród literackich i filmowych krytyków idee, które odnajdujemy w różnych artykułach *Cinéma et Roman*. Zestawiając razem punkty wspólne (czy zbieżne idee) według ich specjalnych tematów, można bardziej racjonalnie porozmieszczać argumenty poszczególnych krytyków w obrębie całości wyrażonych w tym tomie opinii, z których żadna, jak się wydaje, nie dotyka istoty problemu. Zresztą, bez takiego ogólnego spojrzenia nie utrzymają się żadne spośród uwag o szczególnej sytuacji Robbe-Grilleta.

Większość obserwacji i rozumowań zawartych w *Cinéma et Roman* można zgrupować w trzy kategorie, albowiem niemal wszystkie argumenty krytyków wiążą się z tymi trzema punktami, albo dążą do ich zsyntetyzowania; są to: p u n k t w i d z e n i a, priorytet o b r a z u w z r o k o w e g o i rozwój u z e w n ę t r z n i o n e j p s y c h o l o g i i.

Metoda analizy tej problematyki polega — u większości krytyków literackich i filmowych — na jednym z dwóch postępowań: albo jakiś krytyk oddziela (według własnego uznania) to, co „może zrobić" kino, od tego, co „może zrobić" powieść, albo — w chwytach i technikach obydwu rodzajów sztuki — krytyk odnajduje tożsamości, podobieństwa czy zbliżenia struktury bądź funkcji, które odpowiadają (wciąż wedle jego mniemania) analogicznym czy równoważnym aspektom tej samej ekspresji artystycznej.

Czasami ten sam krytyk, prawdopodobnie nie zdając sobie sprawy ze sprzeczności w swoim postępowaniu, używa jednocześnie metody odróżnień i analogii (ma to miejsce, jak zobaczymy, u Colette Audry). Sprzeczności ujawniają się również w kategorycznych deklaracjach, kiedy to dwóch krytyków traktujących o tym samym przedmiocie beztrosko dochodzi do przeciwstawnych wniosków: np. dla Colette Audry (zob. s. 133) „pewne jest ⟨...⟩, że świat Prousta ⟨...⟩ nie ma nic wspólnego z kinem i nie może być nawet wykorzystany" w kinie, albowiem opis przedmiotów u Prousta „nasycony jest analogiami i odpowiedniościami"; natomiast Jacques Nantet (s. 179—184), twierdzi, że dzieło Prousta, p e ł n e p o w i ą z a ń a n a l o g i c z n y c h, występujących w wypadku „magdalenki" odsłaniającej przeszłość, jak i w jazdach kamery przy ujęciach dzwonnic w Martinville, głogowego żywopłotu itd., powstaje z „filmowej wizji" świata. Wobec takich sprzeczności czytelnik *Cinéma et Roman* nie zaufa od razu wygłoszonej tezie, którą — być może — gdzie indziej uzna za odpartą czy zanegowaną. Przezorny czytelnik ustosunkuje się raczej sceptycznie do licznych opinii tego zbioru.

Jeśli idzie o problem punktu widzenia, to sam Robbe-Grillet (w „Uwagach o lokalizacji i zmianach punktu widzenia w opisie powieściowym”, s. 128—130) daje najprecyzyjniejszy opis kwestii (uprzednio omawianej przez Sartre'a w cytowanym wyżej artykule o Mauriacu). Robbe-Grillet zauważa, że u większości pisarzy sprzed epoki współczesnej pozycja obserwatora we fragmentach opisowych była chwiejna, dwuznaczna, płynna, często wszechwiedząca i wszechczasowa, a wszystko to bez logicznego czy strukturalnego uzasadnienia. Oko pisarza było „wszędzie jednocześnie”. Robbe-Grillet twierdzi, że „pod wpływem bądź niezależnie od wpływu” opowiadania filmowego, współczesny powieściopisarz usiłuje coraz dokładniej precyzować miejsce, z którego widziane są przedmioty, pod jakim kątem, w jakim oświetleniu itd. Interesujący jest — zauważmy — fakt, że wówczas, gdy Sartre broni podobnej opinii w myśl idei egzystencjalistycznych (scena nie istnieje poza świadomością jakiejś postaci, wszechwiedzący autor musi zniknąć wraz ze „śmiercią Boga” itd.), Robbe-Grillet stosuje przede wszystkim argumenty natury estetycznej: „fotografia — jego zdaniem — musi być zrobiona z danego miejsca ⟨...⟩, kamera musi się gdzieś znajdować”. W powieści obserwacja powinna dokonywać się okiem człowieka, „nawet jeżeli nie jest to jakaś postać”. A zatem, dla Robbe-Grilleta, nie tyle świadomość (bohatera, obserwatora) powinna wyznaczać punkt widzenia (jak w systemie Sartre'owskim), co geometryczna, wzrokowa perspektywa, „absolutny obowiązek” kamery i oka powieściopisarza, by zawsze dokładnie określać swój punkt widzenia, swój kąt, swoje oświetlenie itd.

Myśl ta, pozornie tak czysta czy zgoła przekonywająca niemal natychmiast natyka się na trudności. Czyż można oddzielić sam w sobie punkt widzenia — jako lokalizację obiektywu kamery czy oka autora — od racji, czyli konsekwentnego uzasadnienia tegoż punktu widzenia? Czy ten „obserwator”, który dla Robbe-Grilleta (lecz nie dla Sartre'a) może nie być „postacią” z opowiadania, ma przywilej umieszczania się przypadkowo, po trochu wszędzie, uzasadniając to tylko precyzją swojego widzenia? Czyż może przemieszczać się dowolnie? Co może przeszkodzić oku kamery czy powieściopisarza stać się znowu okiem będącym „wszędzie jednocześnie”, a nawet stale wszechwiedzącym i wszechobecnym, jak oko Boga? Rezygnując z Sartre'owskiej tezy, że świadomość bohatera uzasadnia punkt widzenia opowiadania, Robbe-Grillet osłabia swoją doktrynę, jawnie zbliżając ją do prawdziwych technik kina.

Albowiem w większości filmów kamera w rzeczywistości przechadza się z taką swobodą, jak oko tradycyjnego autora, i również bez określonych racji porusza się wśród filmowanych scen. Obiektyw raptownie zmienia miejsce, przyjmuje nieprzewidziane (a nawet arbitralne) pozycje, podziela kolejno punkt widzenia wielu postaci. W żaden sposób nie związany ze świadomością, obiektyw kamery umieszcza się w górze, na dole,

z boku, jak teatralna „czwarta ściana", naprzeciw bohaterów, za nimi, przy oknie itd. A potem niespodzianie ta sama kamera zajmuje się bohaterem, obserwatorem, świadomością. I to dokonuje tego dwojako: albo śledzi z bliska twarz, aby wyrazić fizjonomiczną „reakcję", albo uczestniczy w „spojrzeniu" oka obserwatora i chwyta scenę z jego punktu widzenia.

Wynika z tego, że w kwestii punktu widzenia samo kino nie zobowiązuje do niczego; być może tylko do odtwarzania sceny podług danej optyki. Wydaje się, że w tym Robbe-Grillet ma rację. Lecz jeżeli ta wzrokowa perspektywa zaczyna się szybko i arbitralnie zmieniać, nic nie przeszkodzi temu, by powrócił opis dokonany przez wyobrażonego narratora, który umieszcza się „wszędzie jednocześnie", a chwalony przez Robbe-Grilleta system traci wartość. Robbe-Grillet zarzuca Balzakowskim opisom, że nie dość precyzyjnie wyznaczają pozycję obserwatora, zwłaszcza kiedy ten ostatni mówi nam np., co znajduje się wewnątrz szaf itd. „Logiczny" porządek takiego postępowania implikuje wszechwiedzę, a ponieważ współczesna powieść odrzuca właśnie tę wszechwiedzę, autor powieści wybierze perspektywę wzrokową, „niezależnie od tego, czy istnieje czy nie, ktoś, czyj punkt widzenia się przyjmuje".

Jednakże, jeżeli przyzna się kamerze całkowitą swobodę ruchu, jeżeli posuwamy się do tego, by powiedzieć (za Panofskim np.) że magia kina tkwi w psychice widzów, którzy oglądają różnorakie sceny przez swego rodzaju ruchomą dziurkę od klucza, to oczywiście tworzy się porządek wszechwidzenia, którego uzasadnienie wydaje się równie trudne czy arbitralne, jak w przypadku wszechwiedzącego autora.

Zatem kamera w ogóle nie filmuje wedle jakiegoś spójnego systemu punktów widzenia. Nie tylko „obiektywnie" umieszcza się po trochu wszędzie, lecz także napotyka olbrzymie trudności, kiedy usiłuje związać się — jak chciałoby wielu krytyków filmowych — ze świadomością bohatera. Zobaczmy dalej, że najambitniejsza próba w tym kierunku (*Lady in the Lake*) nie tylko ponosi klęskę jako kino, lecz także wydobywa na jaw podstawowe różnice między dwoma gatunkami.

Dużo mówiło się i pisało, jakoby stawiane Mauriacowi przez Sartre'a zarzuty na temat narracyjnej wszechwiedzy odnosiły się niemal wyłącznie do „filmowego uprzedmiotowienia" powieściowych technik. Wielu krytyków uważa, że to amerykańska powieść „behawiorystyczna" i „obiektywne" kino wygnały ze współczesnej powieści analizę psychologiczną i ukazały powieściopisarzom konieczność u m i e s z c z e n i a s i ę w świecie opowiadania oraz podania czytelnikowi współrzędnych punktu widzenia. Lecz już na długo przed powieścią behawiorystyczną i przed wynalezieniem kina powieściopisarze stosowali techniki punktu widzenia, często z całkiem „współczesną" subtelnością. Oto co mówią na ten temat zaawansowane badania Auerbacha czy Georges'a Pouleta: obydwaj zana-

lizowali — wśród wielu innych klasycznych i współczesnych dzieł — *Panią Bovary* Flauberta, w której punkt widzenia jest często obmyślony tak zręcznie, że traktuje się Emmę (np. siedzącą naprzeciw Karola przy stole w kuchni) niby „oko kamery", zaś oświetlenie sceny emanuje, by tak powiedzieć, właśnie z postaci Emmy. Jest to czysto „Sartre'owskie" postępowanie, realistyczny opis przesiąknięty subiektywną tonacją świadomości bohatera. Amerykanin Allan Tate, w studium poświęconym tej samej powieści, określa dokładnie punkt widzenia w scenie, w której Emma chce się rzucić przez okno; ów punkt znajduje się nieco obok Emmy i troszkę powyżej niej, za jej ramionami, a całej scenie towarzyszy dochodzące z dołu warczenie tokarki jako obiektywny korelat wewnętrznego wzburzenia bohaterki. Czyli problem punktu widzenia żadną miarą nie zrodził się wraz z kinem; jest niewątpliwie równie stary, jak literatura. Jednakże istnieje — analogicznie jak w perspektywie malarskiej — ewolucja: perspektywy płaskie, linearne, „renesansowe", barokowe, romantyczne, kubistyczne, zdeformowane, abstrakcyjne itd. [2]

Przejdźmy do zagadnienia obrazu wzrokowego. Krytycy literaccy i filmowi chętnie mówią, że współczesna powieść odczuwa, wcześniej nie znaną, potrzebę, by unaocznić swoje historie, odnaleźć obraz, i że pod wpływem tej potrzeby — stworzonej, jak twierdzą, przez kino — autorzy powieści caraz bardziej zajmują się przedmiotem, geometrycznym opisem, obecnością „przedmiotów" i powierzchnią rzeczy. Większość komentatorów z *Cinéma et Roman* stwierdza nawet, że kino pod tym względem ma zawsze przewagę nad powieścią. G.-A. Astre powiada, że „powieści nigdy nie udaje się przekazać wrażenia rzeczywistości wszechstronnie znaczącej", które odbieramy w filmach. Michel Mourlet twierdzi, że „za każdym razem, kiedy kino i powieść opisują ten sam przedmiot, kino przewyższa powieść". A. S. Labarthe uważa, że zamysł współczesnego pisarza, który (współzawodnicząc z kinem) chciałby zastąpić postacie przedmiotami, doprowadził do „upadku" współczesnej powieści.

Niektórzy krytycy dostrzegają — choć bardzo rzadko — że mimo wszystko opis słowny jest czymś całkiem innym niż obraz na błonie fotograficznej czy na ekranie, lecz jak się wydaje, nie doceniają nośności tego spostrzeżenia, szybko bowiem powracają do twierdzeń (np. Mourlet i Colette Audry), że „słowa są tylko znakami" obrazu, albo że „słowa służą jedynie do skrupulatnego opisu gestów i przedmiotów", a „żaden komentarz nie wykracza poza ten opis". Krytycy uważają — acz nie-

---

[2] Do prac cytowanych należy dodać artykuł, który ukazał się w czasie drukowania niniejszego; jest to pełen argumentów esej J. Rousseta o *Madame Bovary ou „le livre sur rien", un aspect de l'art du roman chez Flaubert: le point de vue*, który ukazał się w *Saggi e ricerche di letteratura francese*, t. I, Piza 1960, s. 185—208.

zbyt często — że wizualność filmu nie jest abstrakcyjnym czy absolutnym realizmem. Wydaje się, że wielu krytyków z *Cinéma et Roman* — stwierdzamy to z przyjemnością — porzuciło stary pogląd, że fotografia odtwarza rzeczywistość. Pogląd ten zanika, lecz nie zanikł jeszcze całkowicie. Michel Mourlet np. powtarza chętnie, że fotografia „częściowo wyzwoliła malarstwo z troski o podobieństwo" i — co jeszcze niebezpieczniejsze — w tym przemieszaniu gatunków krytyk szuka analogii między kinem a powieścią [3].

Lecz najczęściej krytycy zgadzają się — podkreśla to G.-A. Astre — że „kamera nie jest naturalnym okiem". Nie tylko jest bardziej sensoryczna niż perceptywna, jest, przede wszystkim, okiem p s y c h o l o g i c z n y m. Obrazy, które kamera przenosi na ekran, pokazują, że „między uczuciami i ich objawami istnieje stosunek koniecznej i niedwuznacznej przyczynowości". Problem wizualności kina wiedzie nas bezpośrednio do — być może najważniejszego ze wszystkich — zagadnienia psychologii filmowej. Z kolei zewnętrzna, „obiektywna" psychologia filmu — w zestawieniu z konwencjonalnymi chwytami powieściowymi analizy psychologicznej i monologu wewnętrznego bohaterów — nasuwa natychmiast problem symboliki przedmiotów, a nawet odniesień mistycznych.

Krytycy filmowi chętnie upatrują swego rodzaju zdradę filmowego gatunku, kiedy kino zbliża się do powieści bądź dramatu (dzięki uwagom głosu spoza kadru [*off*] czy nawet przez dialogi). Odsyłają owe „techniki" do powieści bądź dramatu, dla filmowców zachowując jedynie „całkiem czyste" obrazy; ewentualnie, pozornie [*quasi*] czyste, przyjmuje się bowiem, za Astre, że „w olbrzymiej większości ekranowe obrazy są z natury rzeczy zgodne z psychologią teatru czy klasycznej powieści".

Niemniej jednak kino, wierne swojej „naturze", próbuje uniknąć dialogów. Nie posługuje się chętnie monologami wewnętrznymi; usiłuje zawsze „mówić przez rzeczy same" (sformułowanie Michela Mourleta). Dzięki temu, według Astre, kino jest „równocześnie bezpośrednie i pośrednie". Natomiast powieść winna kontynuować drogę przewidzianą przez Nathalie Sarraute, tzn. docierać do „wnętrza" lub przenikać magię słowa (są to, zdaniem Mourleta, „dwa wyrazy-klucze powieści jutra"). Kino zaś powinno zajmować się s t r o n ą z e w n ę t r z n ą, powierzchnią przedmiotów, których słowny opis będzie zawsze mniej udany niż obraz filmowy.

[3] Nawet André Gide pozwolił sobie niedawno na tego rodzaju kategoryczne wypowiedzi. „Zewnętrzne wydarzenia są sprawą kina, wypada, żeby powieść odstąpiła je kinu" — napisał, i dalej, „Tak jak fotografia 〈...〉 uwolniła malarstwo od pewnych szczegółów, tak niewątpliwie fonograf oczyści jutro powieść z przytaczanych dialogów" (cytowane według *Dictionnaire des synonymes*, s. 212 i 375). Wedle Gide'a zatem film dźwiękowy, zamiast być dla powieści przykładem, oczyszcza ją i ogranicza.

Oczywiście, krytycy ci myślą nie tyle o większości obecnych filmów — z ich przerostami dialogu i intrygami, rozwijanymi i wyjaśnianymi za pomocą słów — co o kinie idealnym, albo o tych kilku przykładach kina wizualnego, które odnajdujemy u niektórych filmowców, bardziej zajętych obrazami niż dramatem filmowym. Marzą o kinie abstrakcyjnym, niemal nierzeczywistym (jak filmy dawnego Chaplina), o technikach filmowych, które operują „tylko wydarzeniami", które byłyby oparte tylko na analogii i symbolu, na syntaksie niemego obrazu: syntaksie, która łączyłaby następstwa planów, jazdy kamery, zmiany punktu widzenia, rodzaje oświetlenia itd. Byłoby to właśnie kino (np. według Labarthe'a), którego miarą nie byłby człowiek jak zawsze w powieści, nawet u Robbe-Grilleta (choć niektórzy uważają, że chciałby on anulować tę miarę). Wedle owych krytyków, właśnie kino, a nie powieść, może stać się sztuką prawdziwie obiektywną.

Krytycy z *Cinéma et Roman* uważają, że podstawową domeną kina jest właśnie psychologia obiektywna. Niektórzy z nich dostrzegają, że przyczynił się do tego „amerykański behawioryzm" powieści z lat dwudziestych i trzydziestych. Równocześnie jednak twierdzą, że behawioryzm ten narodził się pod wpływem kina, albo że obydwie sprawy — literacki behawioryzm i obiektywne kino — narodziły się „z pewnej wizji świata", powstałej ze wzajemnych relacji współczesnego człowieka i cywilizacji technicznej. Nawet jeżeli nie można tutaj ustalić pierwszeństwa w czasie, nawet jeżeli trzeba przyjąć, że behawioryzm literacki jest, być może, wcześniejszy od obiektywnej psychologii kina i nawet jeżeli istnieje raczej zbieżność między nimi niż wpływ jednego zjawiska na drugie, to — wedle krytyków filmowych — nie można zaprzeczyć, że kino ma przewagę nad słowem pisanym, albowiem tylko kino posiada zdolność wywoływania „sensu jednocześnie z rzeczą" (wyrażenie G.-A. Astre). Tego właśnie „nie potrafi osiągnąć" żadna technika powieściowa — kontynuuje Astre — „nawet tak zręczna jak u Faulknera czy Dos Passosa".

Krytycy literaccy zdziwią się zapewne, czytając te artykuły, których autorzy zdają się ignorować czy pomijać milczeniem ostatnie badania, wykazujące, że w powieściach współczesnych (a także dawnych) używa się szeroko rozbudowanych korelatywów obiektywnych (nie mówiąc już o symbolach), które funkcjonują czy zdają się funkcjonować u powieściopisarzy w mniej więcej taki sam sposób, jak przedmiot — podpora obrazów filmowych. W najlepszym razie krytycy ci zauważają tu i ówdzie podobieństwo między przedmiotem u Robbe-Grilleta (np. paczka niebieskich papierosów w *Le Voyeur*) i, zawsze „obiektywnym", przedmiotem w filmie (dziecięca piłka w *Le Maudit* albo w *M*). Przeciwnie, autorzy z *Cinéma et Roman* rozwijają, jak się zdaje, z upodobaniem

szeregi „przeciwieństw" między tym, co film „może zrobić", a tym, co „powinna zrobić" powieść. W tym punkcie właśnie, ich wysiłek, by dogłębnie zanalizować obydwa gatunki i odnaleźć odpowiedniki pisania [*d'écriture*] czy też — jak mówi Philippe Durand — „zbieżności w twórczym procesie", skończył się całkowitym fiaskiem. Czy to z powodu ich uprzedzeń, czy z powodu niedostatecznej znajomości spraw literatury powieściowej, krytycy z *Cinéma et Roman* rozczarowują nas. O ile dobrze znają się na kinie, o tyle, jak się zdaje, nie znają się na powieści.

Autor wstępu do *Cinéma et Roman* zaznacza, że przypadek Robbe--Grilleta najbardziej nadaje się do badania relacji między powieścią i kinem; można zatem spodziewać się, że w uwagach o dziele tego autora odnajdziemy — wyrażone w szczegółach — wszystkie nieporozumienia, opaczne tłumaczenia i zniekształcenia pojęć, które zostały już ujawnione w argumentach natury ogólnej.

Przede wszystkim nie ma wśród krytyków jednomyślności w kwestii, czy Robbe-Grillet tworzył pod wpływem kina. Michel Mourlet uważa, że Robbe-Grillet to autor, który przede wszystkim naśladuje kino, tak że powieść, o jakiej marzy, jest niczym innym, jak „parafrazą filmu". Jean Duvignaud (w „Arguments", luty 1958) twierdzi, przeciwnie, że Robbe-Grillet nie poddaje się żadnemu wpływowi kinematografii, szuka bowiem „absolutnie czystego sposobu ekspresji literackiej, całkowicie uwolnionej od wszystkiego, co może z bliska lub z daleka przypominać kino".

Streśćmy pobieżnie opinie krytyków o Robbe-Grillecie i kinie oraz prześledźmy ich metody porównań między dziełem Robbe-Grilleta a tzw. światem filmu.

W 1954 r. Roland Barthes zwrócił *à propos Gum* uwagę na zbliżenie, które dokonało się między techniką kina a techniką Robbe-Grilleta:

> Opisy Robbe-Grilleta ⟨...⟩ rozwijają się przestrzennie, przedmiot wędruje, nie tracąc jednak śladu swojej pierwotnej pozycji, zyskuje na głębi, chociaż w dalszym ciągu jest płaski. Rozpoznajemy w tym taką samą rewolucję, jakiej dokonało kino w naszym sposobie patrzenia.
>
> (*Littérature objective*, „Critique", lipiec—sierpień 1954)

Następnie krytyk znajduje poszukiwaną analogię między kinem a sceną z *Gum*, w której szef bandy Bona patrzy w pustym pokoju przez szybę. Wedle Barthes'a „pokój w kształcie sześcianu, to sala ⟨...⟩, a szyba — to ekran, płaski i zarazem otwarty na wszystkie wymiary ruchu, a nawet czasu". Jednakże te pomysły Barthes'a nie odbiły się żadnym echem u innych krytyków pierwszej powieści Robbe-Grilleta; co najwyżej od czasu do czasu trafiają się uwagi łączące fabułę czy atmosferę *Gum* z „czarnym" filmem, z Hitchcockiem itd.

Dopiero *Le Voyeur* z 1955 r. (uzupełniony artykułem Robbe-Grilleta

Une Voie pour le Roman futur [*Droga do przyszłej Powieści*], w którym zawarł swoje uwagi o kinie) wywołał — u niemal wszystkich krytyków — potok porównań między powieścią a kinem. Sam tytuł (tak dwuznaczny, tak różnorako interpretowany, że wymagałby oddzielnego studium) wydawał się zapożyczony z idei kina. W zbiorze *Cinéma et Roman* słowo *voyeur* [podglądacz] wszędzie, nawet kiedy nie wiąże się go z nazwiskiem Robbe-Grilleta, sugeruje bądź pozwala domniemywać, że myśli się o Robbe-Grillecie i jego — rzekomej — teorii powieści. Tak więc G.-A. Astre może napisać:

> Największym błędem pisarza „inspirującego się" filmowymi technikami jest próba przekształcenia czytelnika w prostego p o d g l ą d a c z a [*voyeur*].

Krytyk — zakładając u Robbe-Grilleta technikę opartą na kinie (co nie jest bynajmniej udowodnione, a w każdym razie nie w opiniach najbardziej kompetentnego samego Astre) — wmawia tutaj Robbe-Grilletowi (oczywiście pośrednio), że opiera się on na teorii nieuczestnictwa czytelnika. Jest to zarzut całkowicie chybiony. Jeszcze dalej posuwa się Michel Mourlet, który uważa za „śmiechu warty" przypisywany Robbe-Grilletowi wysiłek, by „spróbować środkami języka odtworzyć" obrazy filmu (oczywiście filmu nie istniejącego!):

> Rezultat byłby śmieszny. A jednak widzimy, jak Robbe-Grillet opisuje ruch fali czy szereg gestów potrzebnych do otwarcia kuferka ⟨...⟩. Film ⟨...⟩ zarejestrowałby wspomniany ruch fali, wspomnianą serię gestów. Powieść, o jakiej marzy Robbe-Grillet, jest ⟨...⟩ parafrazą filmu.

Niemal wszyscy krytycy z *Cinéma et Roman* uważają, że *Le Voyeur* jest — jak mówi Jean-Louis Bory — „książką, którą raczej się widzi, niż czyta". Wedle Bory'ego, styl Robbe-Grilleta „fotografuje". A więc:

> Jedyną rzeczą, którą mógłby stworzyć Robbe-Grillet, rzeczą, która byłaby bardziej obiektywna, bardziej „powierzchniowa" niż jego powieść, byłaby powieść, która właściwie stanowiłaby już tylko album zdjęć. Albo film. Sprawa jest z góry przegrana.

Najwięcej do powiedzenia o „kamerze Alain Robbe-Grilleta" ma Colette Audry. Twierdzi ona, że powieści Robbe-Grilleta są — paradoksalnie — zarazem filmowe i niefilmowe. Sprzeczność tę rozwiązuje, utrzymując, że technika Robbe-Grilleta polega na szczególnym sposobie oddawania „typowo filmową" metodą całkiem „niefilmowych historii". Pani Audry uważa, że widoki, ujęcia, sceny z *Le Voyeur* mogłyby dać tylko film „śmiertelnie nudny i jednocześnie niezrozumiały", a to dlatego, że autor — jak twierdzi — wyeliminował ze swojej powieści n i e p o k ó j konieczny w dobrym filmie, skoro nawet zbrodnia, która mogłaby wprowadzić „zainteresowanie właściwe powieściom kryminalnym", jest tu jedynie „wydedukowana z pewnej ilości poszlak". Ten błędny sąd,

że zbrodnia w *Le Voyeur* nie jest opisana, rozważyliśmy w innym miejscu (zob. opis tej zbrodni w samym *Le Voyeur*, s. 245—246) [4]. Powiedzmy szczerze, że również fałszywe jest mniemanie, jakoby nie został nam przekazany niepokój Mateusza; przeciwnie, czytelnik ulegający mechanizmowi obiektywnej struktury tego niepokoju sam zaczyna go przeżywać.

Również metodologicznie niepoprawne wydaje się postępowanie Colette Audry dowodzące, że w *Le Voyeur* stosowane są chwyty filmowe, metodą tą bowiem łatwo można to samo wykazać w niemal większości scen dowolnej powieści. Wystarczy opisać sceny powieści, posługując się słownikiem scenariusza filmowego i mając na uwadze założenia techniczne owego scenariusza. Oto jak pani Audry usiłuje przekonać nas, że *Le Voyeur* prezentuje się całkiem jak film:

> Wystarczy ⟨...⟩ otworzyć *Le Voyeur*. Kamerę, umieszczoną gdzieś na moście, nastawia się najpierw na tłum podróżnych, których spojrzenia zwrócone ku molu wyrażają niecierpliwość oczekiwania na przybicie ⟨...⟩. ⟨Mateusz⟩ spostrzega, że jakaś dziewczynka przygląda mu się uważnie. Od tego momentu rozpoczyna się powolna jazda kamery do przodu i kamera coraz bardziej odsłania przed nami przechylony kadłub okrętu ⟨...⟩, nadbrzeże prostopadłe do statku, cały pejzaż geometryczny ⟨...⟩ itd.

Oto postępowanie, które stać się może, oczywiście, zupełnie łatwe. Rzeczywiście bowiem nie inaczej postępują scenarzyści z Hollywood, kiedy „adaptują" na ekran ostatni bestseller.

Największy kłopot sprawia pani Audry pytanie, dlaczego Robbe-Grillet usiłuje „z trudem ⟨...⟩ zarysować ⟨...⟩ tę całość filmowych ujęć obrazów, którą kino, posługując się rzeczywistą jazdą kamery ⟨...⟩, oddałoby w kilka minut nieskończenie bardziej dokładnie i całkowicie". Jako całą odpowiedź pani Audry znajduje niezbyt jasną myśl: autor — pisze — nie usiłuje naprawdę „rywalizować" z kinem, lecz nie może inaczej „dostąpić literackiego istnienia".

Co to może znaczyć? Czy mamy sądzić, że krytyk zaczyna dostrzegać różnicę między słownym opisem a obrazem filmowym, że zauważa „specyfikę" dwóch rodzajów twórczości artystycznej? Pani Audry niczego bliżej nie wyjaśnia. Z miejsca nasuwa się pytanie: jakie byłyby efekty wysiłku wielu różnych autorów, gdyby spróbowali oni słownie „przedstawić" obrazy z tego samego filmu? Czy nie byłoby tylu „metod filmowych" (a przynajmniej uważanych za takie) opisu co autorów? Czy można wyobrazić sobie, że ci wszyscy autorzy — przez sam fakt, że opi-

---

[4] Zob. mój artykuł *Vers une écriture objective: „Le Voyeur" de Robbe-Grillet* w *Saggi e ricerche di letteratura francese*, w którym omawiane są również różne znaczenia w tej powieści słowa *voyeur* [podglądacz]. Prawdziwym „podglądaczem" nie jest bohater Mateusz, lecz mały Julian, który „widzi" zbrodnię Mateusza.

sują filmowy obraz — staną się Robbe-Grilletem? Nic bardziej absurdalnego. Nawet gdyby chcieli napisać pastisz z tego autora, to jedynie ci, którzy ulegli wpływowi jego języka, mogliby zbliżyć się do jego stylu. Sztuka Robbe-Grilleta (jak każdego artysty) nie zależy od rzeczy widzianej, składa się na nią całość wewnętrznych procesów — sposób widzenia, język, nawyki myślowe itd. — które tworzą jego manierę, jego styl. Opis ruchu fali, który uważa się za całkowicie filmowy czy fotograficzny, nie jest takim w najmniejszym stopniu; jest to struktura całkowicie literacka; „realność" Robbe-Grilletowskiej werbalnej fali czy bałwana morskiego bynajmniej nie polega na jakiejś rzekomo zamierzonej realistyczno-naukowej ścisłości; wynika ona wyłącznie z wrażenia całościowo-literackiego: ze słów, zdań, z kompozycji strukturalnych części. Obraz jest co najwyżej epifenomenem, który towarzyszy opisowi, ubocznie go wartościuje, jest zjawiskiem, które — przede wszystkim i zawsze — jest domeną języka. Jeżeli komuś innemu (np. Claude Ollierowi) udaje się tworzyć opis gwałtu w sposób bardzo zbliżony do sposobu Robbe-Grilleta, to nie naśladuje on ani kina, ani fotografii, lecz — w sposób trochę odmienny — Robbe-Grilleta. Dlaczego by nie? Czyż nie ma obrazów Braque'a z pewnego okresu, które mogą (nie szkodząc sobie wzajem) uchodzić za dzieła Picassa?

Wraz z pojawieniem się *La Jalousie* Robbe-Grilleta, której narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, ale jakby nieobecnej (co można by określić jako unicestwienie ja), krytycy nie omieszkali porównać „punktu widzenia" narratora tej powieści z punktem widzenia bohatera słynnego powojennego filmu Roberta Montgomery *Lady in the Lake*. Już w *L'Age du roman américain* Claude-Edmonde Magny chwaliła ten film, jako

> najwybitniejszy, ten, który w sposób hiperboliczny wykorzystuje narrację w pierwszej osobie ⟨...⟩, gdzie kamera jest nieustannie na miejscu bohatera i pokazuje nam rzeczy tak, jak jemu się jawią, natomiast nigdy nie pokazuje nam bohatera, chyba że on sam ogląda się w lustrze.

Krytykom czytającym *La Jalousie* stają w pamięci filmy. Jacques Howlett, znający się na niuansach powieści fenomenologicznej, natychmiast rozróżnia:

> ⟨w⟩ *Lady in the Lake* kamera zajmowała miejsce bohatera, ale w *La Jalousie* bohater nie istnieje, spojrzenie narratora jest spojrzeniem pozbawionym samowiedzy.
>
> („France-Observateur", 30 V 1957)

Colette Audry niejako podejmuje myśl Howletta i jeszcze mocniej podkreśla kontrasty:

> Gdy Robert Montgomery czyni bohatera z kamery, Robbe-Grillet czyni swoim bohaterem kamerę. Pierwszy uczłowiecza przedmiot, drugi uprzedmiotowia człowieka.

Ten logicznie niezbyt poprawny pogląd ma tę zaletę, że podkreśla g a d u l s t w o narratora w filmie [Montgomery'ego — przyp. tłum.]. Narrator ów (Claude-Edmonde Magny pomija ten aspekt milczeniem) bynajmniej nie zajmuje się tylko tym, co widzi, czy tym, co robi (jak chciał tego b e h a w i o r y z m, z którego jakoby zrodziły się podobne próby), lecz nie przestaje k o m e n t o w a ć nam swoich działań, myśli, analizować i monologizować (stylem werbalnie bardzo banalnym) i co chwila przypominać nam, że to właśnie on „widzi" to, co my widzimy. Nadmierną część czasu spędza, przechadzając się i rozmawiając z innymi przed licznymi lustrami (w których widzimy go nawet zbyt „normalnie"), nieustannie macha nam przed oczyma papierosami, trzymanymi w palcach, które widzimy w zniekształconych proporcjach. Pojawia się przed nami, konwencjonalnie siedząc przy biurku, i wyjaśnia nam, że będziemy „przeżywać to, co on przeżył" itd. Inaczej mówiąc, cały mechanizm tej pierwszej osoby — kamery wydaje się źle pomyślany, a także niezbyt zgrabnie zrealizowany.

Co więcej, szybko zauważamy, że różnica między widzeniem pod dużym kątem (oka ludzkiego) a bardzo ograniczonym polem widzenia kamery technicznie prawie uniemożliwia nawet iluzoryczne zastąpienie bohatera przez kamerę. Ta wzrokowa trudność nie odnosi się bezpośrednio do podstawowego zagadnienia kina wobec powieści, jednakże zasługuje na uwagę, ponieważ z klęski tego filmu w dziedzinie przesunięć [*transferts*] psychologicznych płynie ogólna nauka dla analizy punktów widzenia. *Lady in the Lake*, nie uzyskując zamierzonego utożsamienia oka ludzkiego z soczewką kamery, wykazała niemożliwość owego utożsamienia.

Lekcja *Lady in the Lake* pozwala nam przede wszystkim wnioskować, że — oderwane od bohaterów i zmieniające się — „konwencjonalne" punkty widzenia zwyczajnego kina (włączywszy w to spojrzenia ponad ramionami, jazdy kamery i wszystkie inne chwyty) łatwiej wywołują w r a ż e n i e u t o ż s a m i e n i a widza z bohaterem niż spoglądanie na świat przez obiektyw kamery podążającej za okiem narratora. Zresztą, najbardziej podziwiający *Lady in the Lake* krytycy zauważają, że film poniósł porażkę, i to, co mogłoby czy powinno uchodzić za samą istotę rozwoju filmowego „punktu widzenia", wcale tym nie było [5].

Czy stałoby się tak również wówczas, gdyby Montgomery skasował

[5] Film *Lady in the Lake* odegrał we Francji ważną rolę katalizatora w badaniach nad problemem punktu widzenia w kinie i w powieści. Poza wymienionymi tekstami można jeszcze zacytować *Le Cinéma „subjectif"* Alberta Laffaya („Les Temps Modernes", lipiec 1948), *L'Imparfait du subjectif* podpisany inicjałami C. M. („Esprit", wrzesień 1948), i godną uwagi książkę Georges'a Blina *Stendhal et les problèmes du roman*, 1954, s. 118—119.

ten niestrudzony komentarz narratora dochodzący zza ekranu, gdyby był bardziej obiektywny, gdyby z werbalno-mentalnych zachowań bohatera zachował tylko jego rozmowy z innymi postaciami itd.? W każdym razie, film byłby bardziej porównywalny z *La Jalousie* Robbe-Grilleta. W obecnej bowiem formie *Lady in the Lake* nie ma prawie nic wspólnego z tą powieścią. Zaznaczmy jeszcze, że jeśli idzie o użycie czasu czy chronologii, między filmem a książką brak jakichkolwiek analogii: w filmie istnieje tylko czasowość linearna czy dosłowna, brak wysiłku, by dać odczuć psychiczną wewnętrzność świata bohatera, określając zarazem przestrzenno-czasowe wymiary właściwe narratorowi umieszczonemu w centrum opowiadania.

Film Montgomery'ego i powieść Robbe-Grilleta nadają nowy kierunek — każde w swoim rodzaju — technice pierwszej osoby; i tu kończy się podobieństwo *Lady in the Lake* i *La Jalousie*. Przyjrzawszy się uważniej, spostrzegamy, że te dwa kierunki są w rzeczywistości przeciwstawne. Montgomery raczy nas (i na ogół dość źle) monologami, przytoczeniami samych słów, komentarzami na pozór „czysto rzeczowymi" — w stylu amerykańskim, które zamiast doprowadzić do utożsamienia widza z narratorem, przeszkadzają temu; filmowiec więc coraz bardziej zamyka się w ograniczającym w sposób mechaniczny albo zgoła niemożliwym do przyjęcia systemie optycznym. Robbe-Grillet podaje nam (i czyni to wyśmienicie) to, i tylko to, co narrator widzi, robi, wyobraża sobie; posługuje się przy tym systemem s e n s o r y c z n o - w e r b a l n y m, który nie ma ograniczonego kąta widzenia i pozwala swobodnie poruszać się w przestrzeni i czasie psychicznego świata bohatera.

Najbardziej zdumiewa, że krytycy filmowi — jak np. Colette Audry — chętnie powtarzają przeciwko *La Jalousie* ten sam zarzut (prawdopodobnie nie zdając sobie z tego sprawy), który znajdujemy u niektórych krytyków czysto literackich (np. Bernard Pingaud), a mianowicie, że Robbe-Grillet (jak mówi Audry) „chce zabronić czytelnikowi jakiegokolwiek uczuciowego współuczestnictwa". Gdzie indziej usiłowałem wykazać, jak nieuzasadnione jest to twierdzenie i jak przeciwne intencjom i rzeczywistym strukturom dzieła Robbe-Grilleta [6]. Jednakże trudno jest zrozumieć, jak i dlaczego ci, którzy skwapliwie chwalą chwyty „filmowo obiektywne", ale wyrażające uczucia w filmach Eisensteina czy Astruca, u Robbe-Grilleta widzą tylko „spojrzenie... odczłowieczone, uniewrażliwione, słowem uprzedmiotowione spojrzenie soczewki, szkiełka, czystego o b i e k t y w u" (Audry). Oskarżając go (oczywiście błędnie), że uprawia kino na terenie powieści, krytycy ci zdają się żądać, by uprawiał również powieść konwencjonalną: analizę psychologiczną, monolog we-

---

[6] Zob. *Lecture de „La Jalousie"*, „Critique" (lipiec 1959), s. 579—608.

wnętrzny itd. Jeszcze jeden dowód, że czytelnicy *La Jalousie* dzielą się na dwa obozy: tych, którzy — jak Colette Audry i Jacques Brenner — twierdzą, że „czytelnik, postawiony na miejscu zazdrośnika, nie doświadcza żadnych uczuć" (Brenner w „Paris-Normandie" z 19 IV 1957), czyli tych, którzy — w sumie — nie rozumieją bądź negują to, co robi Robbe-Grillet, i tych — jak np. Jacques Howlett — którzy świetnie dostrzegają, że czytelnik nie tylko „wartościuje" opowiadanie zazdrośnika, lecz także, dzięki „estetycznej redukcji", poznaje nowy świat literacki.

Ostatnia powieść Robbe-Grilleta, *Dans le Labyrinthe*, niewątpliwie dostarczy krytykom filmowym materiału do odnalezienia wielu, rzekomo „filmowych" chwytów. Zmiany kształtu przedmiotów w zamkniętym pokoju narratora, „zamglenia" w chwili, gdy dokonuje się ożywienie sceny obrazu na ścianie lub przeniknięcie w jej treść, zwłaszcza zaś oglądane jakby w zwierciadle widoki skrzyżowań ulic, zmniejszająca się ilość ulicznych latarni, przemienna gra ciemności i światła w korytarzach domów, faktura padającego czy deptanego śniegu i „filmowy" koniec opowiadania, kiedy narrator oddala się od labiryntu miasta z szybkością podobną do tej, jaką uzyskujemy dzięki dynamicznej transfokacji: wszystko to nasuwa kuszące analogie. Jest to przerażający paradoks, że takie dzieło jak *Dans le Labyrinthe*, w rzeczywistości niepodobne do żadnego istniejącego filmu, może uchodzić za powstałe pod wpływem kina czy imitujące kino. Byłoby rzeczą niezwykle ciekawą, gdybyśmy mogli obejrzeć przeniesione na ekran powieści (czy „techniki") Robbe-Grilleta. Jeżeli Robbe-Grillet zrealizuje kilka swoich obecnych projektów napisania scenariuszy, będziemy mieli wkrótce okazję przekonać się, jakie rodzaje transpozycji okażą się konieczne przy tego typu adaptacji czy pisarstwie filmowym. Byłoby dziwne, gdyby adaptacje takie (czy nawet oryginalny scenariusz Robbe-Grilleta) nie zaakcentowały na nowo głębokich różnic, dzielących łańcuch wzrokowych obrazów w filmie od literackiego porządku powieści pisanej [7].

Z tego wynika, że cała dyskusja o relacjach między powieścią a kinem, a zwłaszcza o odniesieniach powieści Robbe-Grilleta do filmów, gubi się w tych samych nieporozumieniach, które utrudniają skądinąd badanie gatunku prozy w ogóle, a także własnych dzieł autora *La Jalousie* i *La-*

---

[7] Alain Resnais, twórca filmu *Hiroszima, moja miłość*, zapowiada w lipcowym numerze „Esprit" z 1960 r., że Robbe-Grillet przygotowuje dla niego szkic scenariusza, który będzie wkrótce kręcony. Trzeba będzie zatem przestudiować problem na nowo, pod nowym kątem Robbe-Grilleta jako f i l m o w c a. Podczas rozmowy ze mną o swojej pracy filmowej (w lecie 1960), Robbe-Grillet mocno podkreślał, że istnieje podstawowa różnica między sceną powieści n a p i s a n e j a sceną w scenariuszu, zobrazowaną i zanotowaną, lecz stylem c a ł k i e m i n n y m, niemalże „bez pisma".

byrinthe. Większość dyskusji o „punkcie widzenia", obrazie wzrokowym i tzw. obiektywnej psychologii filmów to tylko mniej bądź bardziej pomysłowe odmiany kłopotów dobrze znanych krytyce literackiej.

Na podstawie tego wszystkiego można sądzić, że trudności rozpoczynają się rzeczywiście wówczas, kiedy usuwa się z powieści choćby najmniejszy komentarz (balzakowski, stendhalowski, proustowski czy inny) oraz wewnętrzne monologi konwencjonalnej powieści, nie zastępując ich inną „osobowością", która się do nas zwraca (jak np. r z e c z o w y narrator w powieściach Caina i Hammeta, a także Hemingwaya) i nie przeprowadzając uchwytnej nici utożsamienia między bohaterem a czytelnikiem. Czytelnik (bądź krytyk, który dla niego czyta) zaczyna wówczas zbyt szybko wierzyć (o ile nie dostrzeże tu zdecydowanie absurdalności — jak Sartre w *Obcym*), że ma do czynienia z wydarzeniami czysto „wzrokowymi" albo „obiektywnymi", czy nawet z obrazami filmowymi. Nie słysząc już znanego sobie głosu autora, czuje się przeniesiony do kina.

Ta powierzchowna teza nie wytrzymuje analizy. W artykułach o estetyce filmowej od dawna mówi się o konieczności zastąpienia odautorskich komentarzy prostymi scenami wzrokowymi, a mimo to w rzeczywistości wymyślono cały repertuar chwytów zastępujących ów brakujący aparat. Są to sceny uczuciowej „reakcji" (płacz kogoś, kto z boku obserwuje główną akcję), kojarzące się z akcją, tematem, bohaterami przedmioty-klucze (sanki Orsona Wellesa w *Obywatelu Kane*, piłka w *M*), głosy spoza kadru [*off*], montaż, zmiękczenie i wszystkie nie kończące się zmiany punktów widzenia kamery, które kojarzą się z czyimkolwiek polem widzenia (np. chorego patrzącego na nachylonego nad nim chirurga, który wysuwa w kierunku kamery swój chirurgiczny nóż; bohaterki, która patrząc w dół bądź pochylając się z nadmorskiej skały, odczuwa zawrót głowy), bądź zajmuje nawet jakby niczyj punkt widzenia (umieszczając się na karoserii samochodu, by filmować parę na przednim siedzeniu; pod stołem, aby ukazać spotkanie dwóch osób pod „interesującym" kątem). Nowa powieść, przeciwnie, okazała się daleko bardziej oryginalna i śmiała w rozszerzaniu domeny punktów widzenia.

Niewątpliwie, aby odpowiednio naświetlić ewentualny wpływ kina na powieść (i odwrotnie), trzeba najpierw rozwiązać, choćby prowizorycznie, problem stylistycznych równoważności między dwiema sztukami. Jest to kwestia analogiczna do opracowanego przez Wölfflina zagadnienia odpowiedników literackich w malarstwie barokowym. Kiedy Jean Rousset (w *La Littérature de l'âge baroque en France*) rozwinął wreszcie system pojęciowy przydatny do badań nad literaturą baroku, nie było to zapożyczenie czy przekształcenie terminologiczne wölfflinowskich kategorii, lecz odkrycie, w materiale literackim, nowych kategorii baroku, zdolnych zgrupować literackie struktury według nowych kątów widzenia.

Powiedzie się to tylko wówczas, kiedy z góry przyjmie się, że powieść jest przede wszystkim fenomenem lingwistycznym (opowiadaniem o pewnej długości, opowiedzianym w pewien s p o s ó b), a nie filmem, ani nawet ciągiem obrazów wzrokowych; kiedy uniknie się fałszywych analogii i paralel, a nawet sprzeczności i ślepych zaułków, i kiedy można będzie poważnie badać — razem bądź oddzielnie — techniki i problemy, jakie niosą obecnie te dwa wielkie systemy ekspresji.

Przełożyła *Wiktoria Krzemień*

GEORGE BLUESTONE

GRANICE POWIEŚCI I GRANICE FILMU

Kontrasty w środkach przekazu

Film: tworzywo

Różnice między dwoma środkami przekazu [...] stają się bardziej oczywiste, gdy przyjrzymy się dokładniej specyficznym właściwościom każdego z nich. Film oparty jest na optycznej zasadzie znanej jako trwałość obrazu. Po ekspozycji obrazu siatkówka oka zatrzymuje jego odbicie o około $^1/_{10}$ sekundy dłużej od rzeczywistego czasu trwania wzrokowego kontaktu z obrazem. Zasadę tę wykorzystano np. w starym „zoetropie", gdzie na obracającej się tarczy zostały wycięte szczeliny. Gdy tarcza obracała się z określoną szybkością, światło padające przez szczeliny wydawało się ciągłe. Seria poszczególnych obrazów przesuwanych za szczelinami stwarzała wrażenie ciągłego ruchu. Zasada ta nie zmieniła się, począwszy od pierwszych projektorów, a skończywszy na wspaniałości projektorów do wyświetlania filmów panoramicznych. W kinie przez większość czasu siedzi się w ciemności, oko nasze samo wypełnia przerwy między obrazami.

Film niemy składał się z oddzielnych klatek połączonych na celuloidowej szpuli o standardowym wymiarze 16 ramek na 1 stopę. W filmach dźwiękowych 24 klatki lub niecałe $1^1/_2$ stopy na sekundę przesuwa się przed obiektywem standardowego projektora. Przy tej szybkości widz odnosi wrażenie normalnego ruchu. Przeciętny film trwa około 80 min. przy długości taśmy 7200 stóp, choć w ciągu dziejów filmu długość ta wahała się od 50 (a nawet mniej) stóp aż do 48 000 i więcej stóp. Filmy

---

[George Bluestone — amerykański krytyk zajmujący się przede wszystkim filmowymi i teatralnymi parafrazami dzieł literackich.

Przekład według wyd.: G. Bluestone, *The Limits of the Novel and the Limits of the Film*. W: *Novels into Film*. Berkeley and Los Angeles 1961, s. 14—45.]

pełnometrażowe robione są na szpulach o długości 1000 lub 2000 stóp; w tym drugim przypadku więc na przeciętny film długometrażowy przypadają 4 szpule. Typowa szerokość taśmy wynosi 35 mm, taśmy zaś stosowane głównie w filmach przeznaczonych do publicznego rozpowszechniania mają szerokość 16 mm. Innowacje wprowadzone w filmach stereoskopowych rozpoczęły dalsze eksperymenty z taśmą o szerokości 55 i 65 mm; taśmy te z powodzeniem wypierają taśmy przestarzałe (zob. pracę J. L. Limbachera, *Widescreen Chronology* [*Chronologia ekranu*], „Films in Review", październik 1955, s. 403 i n.). Niezależnie od tego, jak ukształtuje się sytuacja w przyszłości, jest bardzo prawdopodobne, że podstawowe materiały filmu pozostaną bardziej mechanicznie ustalone niż materiały większości tradycyjnych sztuk.

Poza wspomnianymi ograniczeniami kamera posiada jednak prawie absolutną swobodę dokonywania różnego rodzaju ujęć. Obecnie kamera z czułą taśmą filmową na zębatym kole stała się instrumentem artystycznym. Kamera może dotrzeć wszędzie, zobaczyć wszystko w realnym świecie. Umieszczona naprzeciw kościoła może dokonać wielu zniekształconych zdjęć, nawet nie poruszając się. Stosując obiektyw o średnicy 2 cali, kamerzysta może objąć cały kościół, obiektywem 40-calowym obejmuje tylko ogłoszenie przypięte na bramie. Dwucalowy obiektyw jest najbardziej zbliżony do soczewki oka ludzkiego, dlatego też może być normalnie używany. Obiektywy o średnicy mniejszej niż 2 cale zniekształcają przestrzeń przez rozciąganie i przesadne zwiększanie odległości, tak jak byśmy spoglądali przez odwrotną stronę lornetki; obiektywy o średnicy ponad 2 cale zniekształcają przestrzeń, skracając i ścieśniając odległości jak lornetka od strony powiększającej. Szkiełka matowe używane są do łagodzenia konturów obrazów; osłony stosuje się dla wywołania złudzenia, że się patrzy przez dziurkę od klucza lub przez łuk katedry. Czasami zasmarowuje się obiektyw, aby uzyskać efekt zamazania lub rozwodnienia obrazu. Nawet przed unieruchomioną kamerą przestrzeń jest giętka.

Ważniejsze jednak jest to, że kamera może poruszać się, a jej ruchomość umożliwia uzyskiwanie efektów wzrokowych, jakich dotychczas nie znano. Pod tym względem film wykazuje swą historyczną niezależność od teatru. Ruchoma kamera może objąć setki mil prerii lub policzyć rzęsy na powiekach aktora. Może wirować nad salami balowymi, wznosić się na dźwigach, zaglądając do okien domów, może, zamontowana na ciężarówce, towarzyszyć galopującym jeźdźcom; pikować na kadłubie samolotu lub — umieszczona pionowo na statywie — wspinać się po stromych ścianach wieżowców, a poziomo — penetrować opustoszałe pole bitwy.

Podobnie może zmieniać światło, aby uzyskać odpowiedni nastrój — pogłębiać cienie, rozjaśniać twarze, uwypuklać kontrasty, zmieniać noc

w dzień lub małe obłoczki w duże chmury. John Howard Lawson podkreśla te możliwości, sugerując, że

układ światła jest kluczem do kompozycji, która nigdy nie jest statyczna. Kompozycja to nie tylko komentarz do akcji. Istnieje pewna zmienna dynamiczna współzależność między każdą osobą lub przedmiotem na planie a kamerą [1].

Tak więc, gdy kamera wślizguje się przez okno do domu, by sfilmować śpiącego mężczyznę w pierwszych ujęciach filmu *Body and Soul*, „wtedy gra sama kamera".

Tak jak przemądrzałe dziecko, kamera może jednak stać się przykra przez samo swoje wirtuozostwo. Basil Wright ma rację, twierdząc, że „dobry operator bardzo oszczędnie posługuje się wyszukanymi ujęciami" [2]. Technika kamery została przecież wykształcona dla określonych celów, zgodnie z potrzebami ludzi robiących filmy. Dlatego też „urządzenie musi być podporządkowane idei".

Niebezpieczeństwo wymknięcia się kamery spod kontroli praktycznie nie istnieje, sama bowiem przecież nie dokona żadnego zwrotu. Za obiektywem znajduje się twórczy umysł operatora, kierujący jego spokojnym i często bezlitosnym widzeniem. Dlatego ośrodka jedynie twórczego procesu w filmie musimy upatrywać w stosunku filmowca do kamery.

Kamera przybliża naszą zwykłą zdolność przyswajania. "Jest to normalny sposób naszego zachowania" — mówi Ernest Lindgren — „że w jednej chwili spoglądamy na jedną rzecz, w następnej na inną, zgodnie z kierunkiem, który przyciąga naszą uwagę" [3]. Aby zmienić nasz punkt widzenia, wystarczy nieznaczny ruch oczu. Ale czasami odwracamy głowę, podnosimy ją lub opuszczamy. Czasami bodziec ruchowy przechodzi na całe ciało i ażeby uzyskać odpowiedni kąt widzenia, odwracamy się lub idziemy. Rzeczywiście ten selektywny i wędrujący sposób patrzenia, dowodzi Lindgren, „jest kluczem nie tylko do całej teorii produkcji filmu, lecz do całej techniki jego przedstawienia".

W. I. Pudowkin twierdzi to samo w swojej zasadzie, że „obiektyw aparatu zastępuje wzrok obserwatora" [4]. Jednakże Basil Wright, brytyjski fotograf, wykazuje — podobnie jak Pudowkin i Lindgren — zasadniczą różnicę między okiem a kamerą:

Przede wszystkim musimy zdawać sobie sprawę, że kamera nie widzi rzeczy tak, jak je widzi ludzkie oko. Mózg sterujący okiem wybiera wyra-

---

[1] J. H. L a w s o n, *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York 1949, s. 382—383.

[2] B. W r i g h t, *Handling the Camera*. W: *Footnotes to the Film*, ed. C. D a v y and L. D i c k s o n. London 1937, s. 44.

[3] E. L i n d g r e n, *The Art of the Film*. London 1948, s. 53.

[4] W. I. P u d o w k i n, *Wybór pism*. Warszawa 1956, s. 40.

ziste punkty oglądanej sceny. Można spoglądać na tłum i nie widzieć nic prócz jednego parasola lub też patrzeć na puste pole i widzieć miliony poszczególnych źdźbeł trawy ⟨...⟩. Inaczej kamera. Obiektyw bezdusznie utrwala na czułej taśmie celuloidowej pewną ilość przechodzącego przezeń światła o różnym natężeniu. Żadne myślenie ze strony operatora nie uzyska innej wyrazistości. Spośród przestronnego krajobrazu kamera nie wyłapie tego właśnie poszczególnego drzewa. Tu musi wkroczyć człowiek i ustawić kamerę w taki sposób, aby filmowany obraz miał pożądaną wyrazistość [5].

Obserwacja Pudowkina, że wyraźna różnica między autentycznym zdarzeniem a jego ujęciem na ekranie jest właśnie tym, „co tworzy z filmu sztukę", prowadzi nas do sedna twórczego procesu produkcji filmów. Obiektyw, respektujący fizyczne realia, nieskrępowany sposobem patrzenia widza, staje się idealnym nierzeczywistym okiem; oko widza nieskrępowane bezpośrednią obserwacją staje się okiem wszechwiedzącym. Parę lat minęło, nim twórcy filmowi zrozumieli, że filmowy sposób patrzenia nie był naturalistyczny, a jednak ograniczony prawami optyki i mechaniki film znalazł swoją siłę twórczą. W wielu wczesnych filmach nieruchoma kamera ustawiona w pewnej odległości utrwalała akcję w sekwencjach, z grubsza odpowiadających aktom w sztukach teatralnych. Pomimo wspaniałych efektów u Méliėsa, który posługiwał się właśnie tą techniką, rezultaty były tylko trochę lepsze niż na animowanych pocztówkach.

Później w historii techniki nastąpiły dwa zwrotne momenty. W *Enoch Arden* D. W. Griffith naraził się swym zwierzchnikom, zmieniając dotychczasowy sposób nakręcania sceny na krótkie ujęcia ze zbliżeniami. Griffith, uruchamiając kamerę, odkrył zasadę produkcji filmowej. Uchwyciwszy prawdziwą naturę filmu, Griffith odnalazł za pomocą kamery wiele sposobów przedstawienia ruchu w przestrzeni przez działającą na wyobraźnię rytmiczność wizualną. W krótkim czasie długotrwałe ujęcia, półzbliżenia, równoległość, bardzo dalekie ujęcia, zaciemnianie i rozjaśnianie obrazu, cofanie i zanikanie obrazu, dygresje stały się obiegową techniką w produkcji filmowej.

Gdy technicy filmowi przekonali się, że celuloidowa taśma jest ich podstawowym materiałem twórczym, i kiedy reżyserzy zaniechali posługiwania się kamerą jak naturalistycznym okiem, by zacząć tworzyć filmy wbrew podstawowym prawom natury, wtedy właśnie sposób przejścia z jednego ujęcia do drugiego stał się zasadniczy. Przejścia przestrzenne, podstawa tworzenia filmu, stają się zdaniem Reymonda Spottiswoode'a „gramatyką filmu". Zasada ta jest obecnie równie ważna jak za czasów jej powstania. Lindgren charakteryzuje ją w ten sposób:

Normalna metoda przechodzenia z ujęcia do ujęcia w trakcie jednej sceny polega na cięciu, które wywołuje efekt natychmiastowego zastępowania jednych

---

[5] W r i g h t, *op. cit.*, s. 38—39.

ujęć następnymi. Przechodzenie jednej sceny w drugą uzyskuje się metodą łączenia lub zanikania obrazów, co zawsze wywołuje wrażenie upływu czasu lub przerw w czasie. Sekwencja jest zazwyczaj akcentowana rozjaśnianiem obrazu na początku oraz przyciemnieniem na końcu. Zmiana natężenia światła może być szybka lub wolna, odpowiednio do nastroju emocjonalnego filmu w momencie, gdy ona następuje, oraz odpowiednio do znaczenia, jakie reżyser chce przypisać przerwie w danym momencie [6].

O ile stanowisko Lindgrena ma za sobą doświadczenia przyswojonych tradycji, to zarys Pudowkina zbliża się charakterem do manifestu:

> Moim zdaniem każdy przedmiot, sfilmowany z dowolnego ustawienia kamery i pokazany widzowi na ekranie, pozostaje przedmiotem martwym, choćby nawet poruszał się przed obiektywem [...] Każdy obiekt zdjęciowy, zanim zostanie pokazany na ekranie, musi być tak opracowany przez montaż, aby odtwarzał rzeczywistość nie fotograficznie, lecz kinematograficznie [7].

Jeżeli za „przedmiot martwy" w tym kontekście uważamy przedmiot, który nie ma znaczenia dla całej struktury, tak jak zdanie wyjęte z wiersza jest również martwe, to wydaje się, że Pudowkin nie przesadza w tym wypadku. Jeżeli będziemy pamiętać, że analogia do poezji nie jest dosłowna, lecz tylko przenośna, to domena filmu pozostanie samodzielna. Vachel Lindsay w swej doskonale pionierskiej pracy o estetyce filmu wyraźnie uchwycił różnicę między poezją a filmem:

> Pewna ilość słów składających się na wiersz oraz zestaw równoważnych obrazów tworzących film mogą dać krańcowo różne wyniki. To tak, jak gdyby ktoś starał się zobaczyć zapach lub usłyszeć smak [8].

Kiedy jednak Pudowkin uparcie twierdzi, że materiał reżysera filmowego składa się nie z rzeczywistych zdarzeń, toczących się w rzeczywistej przestrzeni i rzeczywistym czasie, lecz jedynie z kawałków taśmy celuloidowej, na których owe zdarzenia zostały utrwalone, wtedy cały efekt estetyczny zostaje chybiony. Tak dziwne wydawało się odkrycie zasad, na jakich tworzone były filmy, że montaż filmu zmierzał do przytłumienia wymagań fotograficznych poszczególnych ujęć. Stawało się stopniowo oczywiste, że ujęciu, oprócz miejsca w sekwencji, fotograf musi zapewnić własną niezależność. Aby ujęcie mogło być połączone w większą całość, samo ono powinno być rozpoznawalne jako kopia fizycznej rzeczywistości. Sanie w *Obywatelu Kane* muszą być najpierw rozpoznane jako sanie, zanim zostaną przeciwstawione fantastycznemu zespołowi dzieł sztuki na trawniku. Jeżeli oko kamery jest w stanie połączyć rozmaite przestrzenne obrazy, to same obrazy muszą być drobiazgowo uporządkowane. Tak jak nuty, każdy obraz musi mieć własną

---

[6] Lindgren, *op. cit.*, s. 67.

[7] Pudowkin, *op. cit.*, s. 18.

[8] V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York 1915, s. 272.

barwę tonu, aby całość była wyrazista. Mimo że jakość obrazu fotograficznego różni się od przedmiotu przezeń przedstawianego, stwierdzenie Panofskiego, że tworzywem filmu jest fizyczna rzeczywistość, wydaje się bardzo istotne. Bo choć prawdą jest, że wszystkie przedmioty i osoby występujące w filmie mogą być przedstawione w najrozmaitszy sposób, „to jednak nie ma od nich ucieczki".

Arnheim w swoim omówieniu metaforyki filmu sugeruje to samo, zwracając uwagę, że film dźwiękowy jest środkiem tak sensorycznym, że rzeczy należące do siebie abstrakcyjnie, a nie materialnie, nie mogą być ukazane razem; Arnheim kontynuuje:

> tak jak trupia czaszka z wyszczerzonymi zębami nie występuje w filmie jako symbol, lecz jako część szkieletu ludzkiego, tak związek pomiędzy dwiema rzeczami pokazanymi w filmie jednocześnie nigdy nie wydaje się metaforyczny, lecz zawsze realny zarazem i ontologiczny [9].

Arnheim, tak jak Panofsky, sugeruje, że istnieje w filmie fotograficzna dosłowność, która jest nie do uniknięcia i która albo wyklucza użycie w nim metafory, albo umożliwia ją w ograniczonym tylko sensie. Nawet Tomasz Mann, który bardzo źle oceniał film pod innymi względami, jest zdania, że każda akcja będzie zaakceptowana tak długo, jak długo „mieści się w takich ramach scenicznego i mimicznego szczegółu, które zgodne są z życiem i rzeczywistością" [10]. Każda zatem dyskusja nad tworzeniem filmu musi przynajmniej marginesowo brać pod uwagę wierność ujęć z rzeczywistością. Przestrzenna swoboda filmu jest zawsze podporządkowana realistycznym wymaganiom.

Metafora w języku

Film zatem, przemawiając do percypujących zmysłów, może posługiwać się nieskończoną ilością odmian fizycznej rzeczywistości. „Natomiast literatura, jak twierdzi Mendilow, zależna jest całkowicie od symbolicznego pośrednika znajdującego się między odbiorcą a przedmiotem symbolizowanym". Chyba nic tak dobrze nie ilustruje tej podstawowej różnicy pomiędzy językiem a fotografowanym obrazem, jak ocena możliwości oddania literackiej metafory przez każdy z tych środków.

Poszerzając nieco twierdzenie Mendilowa, zauważamy, że słowa-symbole muszą być przemienione w obrazy rzeczy, uczuć i koncepcji poprzez proces myślenia. Gdy film dociera do nas bezpośrednio przez percepcję, język musi być przefiltrowany przez pojmowanie rozumowe. I proces rozumienia, choć pokrewny i często wywodzący się od przedmiotu per-

---

[9] R. Arnheim, *Film*. Przekład: L. M. Siereking i I. F. D. Morrow. New Jork 1933, s. 11.

[10] T. Mann, *On the Film*. W: *Past Masters and Other Papers*. Przekład: H. T. Lowe-Porter. New York 1933, s. 263.

cepcji, reprezentuje inny rodzaj doświadczenia, inny sposób ujmowania świata.

Ten podział ma istotne znaczenie, rodzi bowiem różnice, które towarzyszą stale, począwszy od zdolności środka przekazu do posługiwania się metaforą, poruszania widowni, pobudzania wyobraźni (łącznie z marzeniami, wspomnieniami, uczuciami i wyobrażeniami), skończywszy na odpowiednich metodach posługiwania się konwencjami, czasem i przestrzenią.

Metafora językowa w powieści jest szczególnym sposobem zaskakiwania podobieństwem. Poprzez zestawienie podobnych jakości w krańcowo różnych rzeczach język bierze rewanż na oczywistym nieporządku życia. Wiąże w całość świat, który wydaje się rozbity na cząsteczki, a tym samym chaotyczny, dla prostego umysłu. Współczesne teorie symbolicznego myślenia dowodzą, że nawet w najprostszych percepcjach dopatrujemy się podobieństw. Arnheim twierdzi, że złudzenie nie musi być zupełne w każdym szczególe, aby było rzeczywiście silne:

> każdy wie, że niezdarny dziecięcy bohomaz ludzkiej twarzy złożony z dwóch kropek, przecinka i kreski może być pełen wyrazu i doskonale oddawać gniew, radość lub strach [10a].

W procesie tym ujawnia się cecha istotna metaforyczności: umysł dostrzega podobieństwo w różnych szczegółach niezdarnego rysunku i zagniewanej twarzy.

Procesy poznawcze i językowe są tak zbieżne w wynajdywaniu podobieństw, że tacy krytycy, jak Cleanth Brooks, zbudowali swój system analityczny wokół metafory. Różnica między artystą, który tworzy metafory, a zwykłym umysłem klasyfikującym przedmioty wywodzi się z faktu, że artysta znacznie głębiej zapuszcza swoją sieć. Gdy umysł poznawczy widzi wspólne cechy u owczarków szkockich i bokserów i nazywa je psami, twórca przenośni znajduje wspólne wartości w procach, strzałach i niełaskawym losie. Literackie metafory różnią się jednak od poznawczej klasyfikacji, po pierwsze tym, że wywodzą się z języka, a po drugie — skojarzeniową bujnością. Siła metafory tkwi nie tylko w jej własnościach przedstawieniowych, lecz również w zdolności składania się w całość bez uszczerbku dla zamierzonego znaczenia. Virginia Woolf, przeciwstawiając powieść i film, jest szczególnie wrażliwa na wyjątkową rolę figur mowy. Na wyobrażenia poety, stwierdza ona, składają się tysiące sugestii, z których sugestie wzrokowe są tylko najbardziej wyraziste.

> Nawet najprostszy obraz: „moja miłość jest jak czerwona, czerwona róża, która dopiero co rozkwitła w czerwcu", daje nam wrażenie wilgoci i ciepła,

---

[10a] R. Arnheim, *Film jako sztuka*. Tłumaczyła z angielskiego W. Wertenstein. Warszawa 1961, s. 26.

strumień karmazynu, miękkość bezładnie splątanych płatków, rytmiczne kołysanie, które jest zarazem głosem namiętności i wahaniem miłości. Tego wszystkiego, co jest dostępne dla słów, i tylko dla słów, film musi się wystrzegać [11].

Przekonaliśmy się, że specjalny rodzaj filmowej metafory jest możliwy, ale tylko wtedy, gdy spełnia ona warunki filmowe; musi ona w naturalny sposób wypływać z otoczenia (tak jak Lilian Gish robiąca na drutach w filmie *Way Down East* lub koń Marlona Brando w filmie *Viva Zapata*). Jeżeli porównuje się krańcowo różne przedmioty, metafora filmowa musi być oparta na wyraźnej rezygnacji z realistycznych wymagań (jak sceny najazdu w filmie braci Marx *Kacza zupa*). Ponieważ efekt ten rzadko daje się osiągnąć (nieudana scena z wiszącym rusztowaniem w *Nietolerancji*), ciężar metafor musi ponosić poprzednio stosowana technika. James Agee, mówiąc o nieustannie zmiennych ruchach komika w niemym filmie, o jego zdolnościach wyrażania swą postacią przedmiotów lub uczuć, stwierdza, że

jego zadaniem było być tak śmiesznym, jak to było tylko fizycznie możliwe, bez pomocy lub przeszkody słów. Raczej więc ukazywał nam figurę retoryczną, a nawet wizję [12].

Lecz jeżeli takie figury osiągają zamierzony efekt, dzieje się tak dlatego, że są one przystosowane do szczególnych praw filmu, a nie tylko przez zwykłe przekształcenie. Ostatecznej i zasadniczej analogii filmu do metafory można doszukać się w specjalnym rodzaju tworzenia (o czym mowa poniżej), gdy dwa różne elementy, podobnie jak w metaforze, są połączone, by utworzyć *tertium quid*.

To, że filmowe metafory są bardzo ograniczone w porównaniu z literackimi, widoczne jest poprzez zwartą obrazowość opisu w niemal każdym fragmencie twórczości Marcela Prousta. Obserwując sędziwego księcia de Guermantes'a, Marcel jest zachwycony, że tak mało widać po nim podeszły wiek, i rozumie, dlaczego:

skoro tylko podniósł się z miejsca i chciał wstać, zachwiał się na dygocących nogach, jak sędziwy arcybiskup mający na sobie jedyny przedmiot materialny — metalowy krzyż [...] i jął podążać, drżąc jak liść, na trudny do zdobycia szczyt osiemdziesięciu trzech lat, jak gdyby ludzie chodzili na żywych szczudłach wciąż rosnących, wyższych nieraz aniżeli dzwonnice, szczudłach, które na koniec czynią ich krok trudnym i niebezpiecznym, szczudłach, skąd raptem spadają [13].

Obrazy metalowego krzyża, ludzi na szczudłach wyższych od dzwonnic i wciąż rosnących wywołują efekt właśnie dlatego, że nie należy ich

---

[11] V. Woolf, *The Movies and Reality*. "New Republic" 47, 4 VIII 1926, s. 309.

[12] J. Agee, *Comedy's Greatest Era*. "Life" 27, 5 IX 1949, s. 70.

[13] M. Proust, *Czas odnaleziony*. Przekład J. Rogozińskiego. Warszawa 1960, s. 453.

brać dosłownie. Niebezpieczeństwo wysokości, wspólnej szczudłom i latom, to podobieństwo, które te rzeczy łączy. W procesie tym rodzi się rzecz nowa, której nie ma ani u osiemdziesięcioletnich starców, ani w szczudłach. Z chwilą, kiedy te zależności tracą swoją świeżość i wchodzą w powszechny obieg, stają się *cliché*. Tak więc prócz pojęciowej wymowy i obrazowego charakteru ostateczną cechą metafory jest konieczność jej ciągłej odnowy. Jest to więc metoda symbolicznego myślenia, które działa raczej na wyobraźnię niż na czynności wzrokowe. Metafora zamieniona w dosłowny obraz wydawałaby się absurdalna. W takich próbach, jak mówi Virginia Woolf, „oko i mózg bezlitośnie są rozdzierane na kawałki, kiedy usiłują na próżno pracować wspólnie". Ma ona rację, twierdząc, że efekt zamiany obrazu językowego na wzrokowy jest katastrofalny dla obu. Różnica między nimi jest zbyt duża, by można ją było pokonać.

Tak jak kino uparcie manifestuje swą antypatię dla powieści, tak powieść ukazuje się jako środek przekazu przeciwstawny filmowi. Ponieważ język ma własne prawa, a postacie literackie są nierozerwalnie związane z językiem, który je stworzył, przedstawienie ich na ekranie często rozczarowuje. Różnica między postacią, którą poznajemy, czytając książkę, a postacią, która przedstawia się nam w sposób wizualny, może tłumaczyć upartych przeciwników adaptacji filmowych, jak Michael Orme [14] i Thomas Craven [15]. Ostro krytykując ekranizację *Four Frightened People* E. Arnota Robinsona, Orme mówi:

> nie można przetransponować żadnej postaci z książki na ekran w sposób, w jaki przedstawił ją pisarz, lub tak, jak wyobraził ją sobie jako czytelnik ⟨...⟩. Kto naprawdę widział film, gdzie jego ulubiony bohater był przedstawiony w sposób, w jaki on go sobie wyobrażał?

Montaż: metafora w filmie

Film zatem, tak mocno ograniczony w stosowaniu metafor językowych (pomijając dialog, o którym dalej), odkrył w procesie tworzenia pewien rodzaj własnej metafory. Wspominaliśmy już, że swoboda przestrzenna filmu była jego jedynym osiągnięciem. Jednakże proces tworzenia filmu, łącząc poszczególne ujęcia w wizualny rytm sekwencji, daje reżyserowi nowe możliwości.

---

[14] M. Orme, *The Bookshelf and the Screen*. "Illustrated London News", 10 III 1934, s. 368.

[15] T. Craven, *The Great American Art*. „Dial" 131, grudzień 1926, s. 489—490. Craven twierdzi tam: „Wątpię, czy najbardziej nawet bystry i życzliwy czytelnik widzi daną postać; on wczuwa się w tę stronę postaci, która jest w nim samym, ale tak naprawdę nie widzi wcale swego bohatera. ⟨...⟩ Dlatego wszystkie ilustracje rozczarowują".

„Pierwsza rzecz, którą trzeba powiedzieć o technice tworzenia filmu", jak zauważa Lindgren, „to to, że otwiera ona przed realizatorem nowe możliwości wyboru". Jako że całość akcji każdej sceny składa się z dużej ilości ruchomych elementów, reżyser musi wciąż decydować, na który z tych elementów położyć w danej chwili największy nacisk. Wybór może jednak sięgać dalej. W procesie tworzenia realizator filmu może eliminować nic nie znaczące przerwy, skoncentrować się na ważnych szczegółach, porządkując swoje koncepcje zgodnie z główną linią narracji filmowej.

Pudowkin np. rozpatruje kwestię pokazania człowieka spadającego z okna piątego piętra. W tym wypadku reżyser zrobiłby jedno ujęcie człowieka wypadającego z okna w ten sposób, aby siatki (w którą człowiek bezpiecznie spada) nie było widać na ekranie; następnie — ujęcie tego samego człowieka spadającego na ziemię z niewielkiej wysokości. Obydwa ujęcia połączone dadzą oczekiwany efekt ciągłości spadania. Jest to dokładnie ta sama technika, której użył Griffith w babilońskim epizodzie filmu *Nietolerancja*, który tak bardzo zachwycił Pudowkina. Należy zaznaczyć, że kamera nie kopiowała rzeczywistości. Zamiast tego reżyser wybrał tylko dwa momenty spadania, pozostawiając resztę wyobraźni widzów. Ta nadzwyczajna siła sugestii jest zjawiskiem prawdziwie niepowtarzalnym w sztukach dramatycznych. Pudowkin ostrzega:

> Nie można uznać tego za trik filmowy; jest to prosta filmowa metoda przedstawiania faktów, odpowiadająca całkowicie owej kilkuletniej przerwie pomiędzy akcją pierwszego i drugiego aktu w teatrze.

Metoda ta odpowiada mniej więcej czasowym przerwom pomiędzy jedną a drugą sceną z renesansowych fresków, przedstawiających życie świętych, z tym jednak wyjątkiem, że w filmie akcja wydaje się ciągła.

Tak więc w kinematografii metoda łączenia kawałków taśmy filmowej staje się podstawowym czynnikiem formującym dzieło. Dwa połączone kawałki stają się czymś zupełnie nowym, czym żaden z nich nie był przed złączeniem. Jest to właśnie istotna treść mocno nadużywanej Eisensteinowskiej koncepcji montażu.

Gdy zna się przejścia, współzależność między ujęciami jako podstawę twórczego procesu, należy utrzymać daleko posuniętą dyscyplinę w procesie montowania. Długie ujęcia powinny iść w parze z krótkimi; powinny logicznie łączyć się w całość, narastać i zmieniać się. Widzimy człowieka, który ma zamiar przejść przez jezdnię. Na zbliżeniu dostrzegamy jego twarz wykrzywioną przerażeniem. Natychmiast nowe ujęcie ukazuje scenę rozgrywającą się przed nim: samochód wpada na małe dziecko. Akceptujemy tę natychmiastową zmianę, gdyż ciekawi nas przyczyna przerażenia człowieka; wzrok skierowujemy na następny ważny szczegół. Wiele ujęć musi nastąpić po sobie, aby powstała ciągłość akcji.

Tworząc kształt filmu z oddzielnych fragmentów, myśląc stale plastycznie, twórca może zastosować nieskończoną ilość kombinacji przestrzennych. Może np. użyć kontrastu w sposób ironiczny. Gdy Alec Guinness święci ogólny triumf w filmie *The Promoter*, tańcząc z hrabiną Chell, obraz zmienia się nagle, ukazując tłustą kiełbasę, smażącą się na patelni. Jest już następny dzień i matka w małej kuchni przygotowuje mu posiłek. Reżyser może zastosować również to, co bracia Feldmanowie nazywają ujęciem równoległym [16]. Widzimy żonę flirtującą z ochoczym kochankiem, aby wzbudzić zazdrość męża. Akcja przenosi się do biura, gdzie widzimy męża zalecającego się do swej sekretarki. Reżyser może posłużyć się symboliką. W filmie *Strajk* scena rozstrzeliwania robotników została zaakcentowana przez ujęcie zagrody, gdzie zarzynają wołu. W *Błękitnym aniele* ptaki zostały mistrzowsko wykorzystane jako motyw przewodni. W scenie początkowej profesor Unrat czule przemawia do zamkniętego w klatce kanarka. Później, związawszy się z Lolą, piosenkarką z *music hall*'u, obserwuje gołębie unoszące się na tle zegara z figurami z brązu, znaczącymi upływ czasu. Będąc już u dna upadku, profesor pieje jak kogut. Możliwość podobnych plastycznych komentarzy, tak różnych od ujęć słownych o podobnym oddziaływaniu, jest w sztuce bezprecedensowa.

Tak więc powstał nowy rodzaj stosunków między przedmiotami żywymi i martwymi, stosunków, które stają się kluczem do myślenia plastycznego. Pudowkin przekonująco ukazuje, że stosunki między ludźmi dają się najczęściej zrozumieć poprzez rozmowę, przez słowa. Nikt nie prowadzi rozmowy z rzeczami i to właśnie sprawia, że stosunek aktora do rzeczy jest obiektem specjalnego zainteresowania techników filmu.

W kompozycji ujęcia zestawienie człowieka i przedmiotu staje się problemem podstawowym. „Gra aktora powiązana z przedmiotem i wokół niego rozbudowana zawsze pozostaje jedną z najskuteczniejszych metod konstrukcji filmów" [17]. Aby zobaczyć, jak zasada ta działa, wystarczy wspomnieć tylko Chaplina. Wirujące krążki w *Gorączce złota*, giętka laska, taniec globu w filmie *Dyktator*, karmiąca maszyna w filmie *Nasze czasy*, kwiaty i napoje w *Panu Verdoux*, żart z pchłą w *Światłach rampy* to tylko nieliczne przykłady pomysłowości Chaplina w wymyślaniu nowych gagów z przedmiotami. Opiera się on o portiera jak o latarnię i przedmiot żywy staje się martwym. Sprężyna zegarka w filmie *Lombard* zaczyna poruszać się i przedmiot martwy staje się żywym. Zamiana umacnia jedynie ten stosunek i różnica między rzeczą a człowiekiem zaciera się. Człowiek i rzecz dają się zamieniać, przedmiot martwy wy-

---

[16] J. & H. Feldman, *Dynamics of the Film*. New York 1952, s. 86.
[17] Pudowkin, *op. cit.*

stępuje podobnie jak podmiot żywy w roli aktora. Osiągnięcie to należy oczywiście zaliczyć na konto geniuszu filmowego Chaplina.

Film nie tylko wynalazł nowe sposoby przekazywania znaczenia, odnajdując stosunki między przedmiotami żywymi i nieożywionymi, lecz odkrył również ludzką fizjonomię. Siła zbliżeń była tak narzucająca się w przekazywaniu emocji, że w *Człowieku widzialnym* Balázs stawia film na równi z wynalazkiem prasy drukarskiej. Metoda przekazywania znaczenia przez wyraz twarzy, metoda, która zdaniem Balázsa poszła w zapomnienie z nastaniem druku, została ponownie ożywiona przez „mikrofizjonomię" obrazu na ekranie. Twarz staje się nowym rodzajem rzeczy w przestrzeni, terenem, na którym mogą rozgrywać się dramaty, wielkie jak batalie, a czasem i większe. Fizjonomia przywłaszcza sobie domenę pozasłownego przeżycia:

> Gesty człowieka nie oznaczają pojęć, które by wyrazić się dały za pomocą słów, lecz takie uczucia, które by pozostały niewyrażone nawet wtedy, gdyby człowiek przy użyciu słów wypowiedział wszystko dla określenia swych przeżyć [18].

Tak jak słowa są nie tylko obrazami naszych myśli i uczuć, lecz w wielu wypadkach są formami *a priori* zawężającymi ich znaczenie, tak subtelna mimika twarzy nie tylko oddaje nie wyrażone dotychczas przeżycia, lecz również stwarza możliwości ukazywania nowych doznań. Jeżeli więc „film zwiększa możliwości ekspresji, to poszerza również sferę zjawisk duchowych, które może wyrazić". Jeśli nawet Balázs posuwa się zbyt daleko, nawołując do opracowania „encyklopedii gestyki porównawczej", to przynajmniej zwraca uwagę na nieprzeciętne możliwości ludzkiej twarzy. Te możliwości doprowadziły do całkowicie odmiennego sposobu gry. Mikrodramat rozgrywający się na ludzkiej twarzy pozwala widzowi na odczytanie największych konfliktów w zwykłym zmrużeniu oka. Niedomówienie staje się kluczem do charakteryzacji filmowej. Subtelna mimika twarzy p. Falconetti w *Męczeństwie Joanny D'Arc* Dreyera lub Giulietty Masiny w filmie Felliniego *La strada* byłyby niezrozumiałe dla kogokolwiek znającego tylko sztukę teatru sprzed 1900 r.

Pudowkin miał więc rację, mówiąc, że „w odnalezieniu głęboko ukrytego szczegółu kryje się moment odkrywczy, moment twórczy, charakterystyczny dla pracy artysty, moment, który stanowi najgłębszą wartość montażu". Poprzez selekcjonowanie i łączenie, porównywanie i przeciwstawianie, poprzez łączenie rozproszonych w przestrzeni całości, fotografowane obrazy „głęboko ukrytych szczegółów" pozwalają twórcy, po-

---

[18] B. Balázs, *Wybór pism.* Wyboru dokonał oraz studium wstępne napisał A. Jackiewicz. Warszawa 1957, s. 54.

przez montaż, na osiągnięcie wyłącznie filmowego równoważnika literackiej metafory.

Jeżeli dotychczas główny nacisk kładliśmy na ruch w przestrzeni, nie znaczy to wcale, że zamierzam pominąć funkcję, jaką pełni dźwięk w montażu. Chcę tylko podkreślić, że dźwięk jest uzupełnieniem obrazu ruchomego, że dialog, muzyka i efekty dźwiękowe zajmują osobne miejsce w całości powstałej dzięki montażowi. Tak jak pierwsze filmy narracyjne popełniały błąd, naśladując stałe ramy sceniczne, podobnie pierwsze filmy dźwiękowe popełniły błąd, imitując dialog teatralny. Filmy dźwiękowe, tak jak pierwsze nieme, wzbudziły ogromną ciekawość jak zabawka — i były zagadane na śmierć. Bystrzy krytycy szybko wychwycili ten błąd, niektórzy nawet występowali przeciwko dźwiękowi w filmie w ogóle. Sztuka, jak twierdzili, wykwita dzięki ograniczonemu użyciu środków, a każdemu przesadnemu zastosowaniu elementów realistycznych (jak pomalowanie na kolorowo rzeźb gipsowych w Paryżu) musi towarzyszyć utrata wartości estetycznych. Ale te niedostatki estetyczne były chwilowe i film nauczył się właściwie wykorzystywać nowe możliwości.

Można sobie wyobrazić — pisze Panofsky — że kiedy jaskiniowcy z Altamiry zaczęli malować swoje bawoły naturalnymi barwami, zamiast ryć tylko ich kontury, bardziej konserwatywni jaskiniowcy przepowiadali koniec sztuki paleolitu. Lecz sztuka paleolitu rozwijała się dalej; i to samo działo się z filmem [19].

Dobrym przykładem jest początkowy sprzeciw René Claira wobec zastosowania dźwięku w filmie. Tak zniechęciły go początkowe dysonanse, że przez pewien czas poważnie zamierzał odejść od filmu i zająć się powieściopisarstwem. Nawet gdy pogodził się już z nieuchronnością istnienia pasma dźwiękowego, jak wspomina Georges Sadoul, w dalszym ciągu ostro krytykował film. W filmie *Pod dachami Paryża* „szklane drzwi, które zatrzaskują się z hukiem, gdy pewne osoby zamierzają przemówić, mają wymowę symboliczną". Dopiero w niedawnym filmie *Piękności nocy* Clair wydaje się pogodzony z faktem, że era filmu niemego minęła bezpowrotnie. Jego ubogi kompozytor na powódź bezładnych dźwięków, reprezentujących otaczający go chaos, reaguje ucieczką w świat marzeń. W jego świecie marzeń dźwięki — głos trąbki, tenor dyrektora opery chwalącego młodego bohatera, śpiew uwodzicielskiej kusicielki w egzotycznej scenerii — łagodniej wpadają w ucho. Lecz z czasem sny jego stają się szalone i nieprzyjemne, dźwięki bardziej szorstkie niż te, które słyszy po przebudzeniu. I gdy z ulgą budzi się, by wyzwolić

[19] [E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 372.]

się z szaleństwa swego świata marzeń, akceptuje świat ostrych i chropawych, dźwięków, od których poprzednio uciekł. Wraz z odkryciem, że dźwięk może więc tworzyć z filmem integralną całość, Clair pogodził się — jak się wydaje — z dźwiękowym wymiarem filmu.

Pod jednym wszakże względem konserwatyści oponujący przeciw dźwiękowi w filmie mieli rację. Każdej innowacji w filmie, począwszy od wprowadzenia dźwięku aż do zastosowania trójwymiarowego obrazu i szerokiego ekranu, towarzyszyło cofanie się do fałszywych konwencji teatru. Lecz owe cofania się wypływały nie tyle z wprowadzenia innowacji, co z niezrozumienia ich właściwej roli w filmie.

Wraz z zastosowaniem dźwięku na ekranie, a później koloru i stereoskopii, pojawiły się nowe możliwości wyboru. Właściwa rola dźwięku stała się jednak oczywista dopiero wtedy, gdy film, jak w twórczości René Claira, raz jeszcze potwierdził swoje podstawowe zasady montażu. Aczkolwiek wczesne uwagi Pudowkina mają charakter raczej spekulatywny niż definitywny, od początku przejawia się przez nie, uzupełniając równoległe użycie dźwięku w dialogu i muzyki, przewodnia zasada kontrapunktu, jako logiczne rozwinięcie techniki montażu. Pudowkin wyobraża sobie „film, w którym dźwięki i mowa ludzka połączone są z obrazem na ekranie w taki sam sposób, w jaki orkiestra może połączyć dwie lub więcej melodii w jedną całość". Aby przyśpieszyć kontrapunktowe użycie dźwięku i ekranu, próbowano wskazać szereg ukrytych źródeł, które filmowcy mogli łatwo przeoczyć. Pudowkin jednak posuwa się zbyt daleko, twierdząc, że nie należy pokazywać na ekranie człowieka, którego wypowiedź jest dokładnie zsynchronizowana z ruchem jego ust. Pogwałcenie prawa synchronizacji oznacza pogwałcenie innej cennej zasady właściwej kontrapunktowi, mianowicie kontrastu między linią dialogu i twarzą mówiącego.

Klasyczne twierdzenie o estetycznych walorach dźwięku sformułowane zostało przez Rosjan po zaprezentowaniu szerokiej publiczności przez Amerykanów pierwszego przykładu. Premiera filmu *Śpiewający błazen* odbyła się w październiku 1927 r. W sierpniu następnego roku pojawiło się w leningradzkim czasopiśmie oświadczenie Eisensteina, Pudowkina i Aleksandrowa zawierające argumenty za ścisłym przestrzeganiem zasady połączeń „niesynchronizowanych". Zasada ta pomija oczywiście naturalną tendencję występowania słowa i dźwięku w zsynchronizowanej wypowiedzi, tak jak położenie akcentu na montaż powoduje niedostrzeganie fotograficznych wymagań pojedynczego ujęcia. Jeżeli jednak dialog zostanie zwolniony od obowiązku niesynchronizacji (Eisenstein naruszył swoje własne *credo*, synchronizując mowę z obrazem w swym pierwszym filmie dźwiękowym *Aleksander Newski*), to wypowiedź ta może stanowić wskazówkę dla najpoważniejszych filmowców.

W *Aleksandrze Newskim* kamera przesuwa się wzdłuż posępnej pustyni lodowej. Ale partytura Prokofiewa, sugerując ciche i złowieszcze przygotowania, zwiastuje nadchodzącą Bitwę Lodową. W filmie *W samo południe* refren ballady, który przewija się podczas czołówki filmowej, brzmi również w trakcie ceremonii ślubnej, podsuwa myśl o zbliżającej się ucieczce, o konflikcie na odludziu. Dźwięku używa się zatem by wzmocnić, komentować i antycypować filmowe obrazy wizualne.

To, że nie powiedziano jeszcze ostatniego słowa na temat roli dźwięku w filmie, widać, gdy porówna się pracę nad dźwiękiem poszczególnych reżyserów. Omawiając scenariusz *Amerykańskiej tragedii* (za który wytwórnia Paramount zapłaciła mu, lecz nigdy go nie nakręciła, zastępując go w 1931 r. melodramatyczną wersją w reżyserii Josefa von Sternberga), Eisenstein stwierdza stanowczo, że „prawdziwym tworzywem filmu dźwiękowego jest oczywiście monolog". Lecz ostatni przykład filmu *Złodziej*, gdzie zupełnie zaniechano dialogu, wydaje się przywracać znaczenie ruchu, muzyki i bezsłownych efektów dźwiękowych do oddawania subiektywnych nastrojów. Pomiędzy tymi skrajnościami znajduje się dźwiękowy podkład zastosowany w *Hamlecie* przez Lawrence'a Oliviera. Czasem głos Hamleta daje się słyszeć jako monolog wewnętrzny, czasem, kiedy uczucia jego spontanicznie wybuchają — jako wypowiedziane *soliloquium*. Czasami słowa jego zsynchronizowane są z ruchem ust, w innych momentach słyszymy je na tle twarzy osoby słuchającej. Wystarczy powiedzieć, że dialog, monolog wewnętrzny, efekty dźwiękowe, muzyka są zdeterminowane przez wymogi obrazu wizualnego, a tym samym jemu podporządkowane.

Tak jak kolor czy film stereoskopowy, film dźwiękowy otworzył nowe możliwości przed kinematografią. Jednak każda innowacja została ostatecznie podporządkowana wymogom obrazu. Czasami hamowano świadomie innowacje. W filmie *Nasze czasy* Chaplin nie pozwalał mówić swemu włóczędze, gdy nie odpowiadało to jego zamierzeniom. Po sfilmowaniu *Henryka V* w kolorze Olivier nakręcił *Hamleta* w wersji czarno-białej.

Jak duże znaczenie dla zdolności oddawania przez film przeżywanego czasu ma zastosowanie dźwięku, wykaże omówienie czasu i przestrzeni w powieści i filmie.

Publiczność i mity

P o w i e ś ć

Różnice w tworzywie powieści i filmu nie mogą w pełni wytłumaczyć różnic w treści, ponieważ każde z nich zakłada z góry specjalną, chociaż często różnorodną, a często pokrywającą się częściowo publiczność, która

warunkuje i kształtuje artystyczną treść. Ponieważ kształtująca siła czytelnika i widza kinowego jest, być może, zbyt często lekceważona w ocenie filmowej powieści, wymaga to w tym miejscu specjalnego podkreślenia.

Gdy Sartre pisze, że

dzięki odwróceniu, właściwemu przedmiotowi urojonemu, nie jego Raskolnikowa postępowanie wywołuje moje oburzenie lub szacunek, lecz moje oburzenie i szacunek nadają jego postępowaniu zwartość i obiektywność [20],

posuwa on do granic możliwości dążenie czytelnika do aktywnego uczestnictwa we wzruszeniach pisarza. Lecz jeżeli historia estetyki cokolwiek uzasadnia, znaczy to, że dany zestaw mitów, symboli i konwencji nie jest w stanie zadowolić zawsze i wszędzie wszystkich odbiorców. Z drugiej zaś strony według Sartre'a

nie można pisać bez publiczności i bez mitu — bez pewnej publiczności, stworzonej przez okoliczności historyczne i bez pewnego mitu literatury, w dużej mierze zależnego od wymagań owej publiczności [21].

Z tego więc wynika, że w społeczeństwie takim jak nasze,

gdzie świadomi jesteśmy rozdziału czasowego (dzięki naszemu poczuciu historii), jak i przestrzennego, zadaniem literatury jest stworzenie i utrzymanie wspólnych jakości symbolicznych, które muszą stać się cząstką doświadczeń każdego, kto należy do tego społeczeństwa [22].

Jeżeli poważnie potraktujemy definicję Toblera, głoszącą, że filologia jest to

ta gałąź nauk humanistycznych, która stara się pojąć przejawy intelektualnego życia narodu, okresu i osoby, o ile to życie przejawia się w języku,

wynika wówczas, że analiza językoznawcza niszczy literaturę, zaniedbując jej symboliczne warstwy, które jedynie poprzez wejście w domenę publiczną stają się zrozumiałe dla danej publiczności.

Nie będziemy się tutaj zajmować ścisłym wyznaczaniem konturów przyjętych powszechnie mitów funkcjonujących w literaturze, lecz tylko zaznaczymy to, co pewna liczba historyków literatury już sygnalizowała, mianowicie że rozwój powieści „zbiega się z rozwojem oświaty, technicznego doskonalenia druku oraz z ekonomiczną przewagą klas średnich" [23].

---

[20] J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich.* Wybór A. Tatarkiewicz, przełożył J. Lalewicz, wstępem opatrzył T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 196.

[21] [*Ibidem*, s. 279.]

[22] H. D. Duncan, *Language and Literature in Society*. Chicago 1953, s. 5.

[23] H. Levin, *The Novel*. W: *Dictionary of World Literature*, ed. J. T. Shipley. New Jork 1943, s. 405.

Zbieżność doprowadziła do powrotu, w powieści Zachodu, podstawowych problemów wywodzących się z konfliktów i przystosowań, jakie miały miejsce pomiędzy etyką protestancką opartą na religii judeo-chrześcijańskiej a ukształtowaniem społeczeństwa bazującego na klasach średnich, powstałych na gruncie przemysłowej organizacji produkcji. Czy stosuje się metodę Kennetha Burke'a w wyszukiwaniu asocjacyjnych wiązek obrazów w ekspresji literackiej, czy Perry Millera w wyjaśnianiu historii pojęć w stosunkowo jednorodnej kulturze Nowej Anglii, czy F. O. Matthiessena ukazującego bogactwa historii, języka i psychologii w odniesieniu do tekstów danych powieści — wszędzie można znaleźć powtarzający się konflikt między dobrem i złem, silne starcia jednostki ze społeczeństwem, grzechu i moralności, umysłu i serca, ciała i ducha. Należy jedynie śledzić powtarzający się stosunek do typowych postaci powieści — lichwiarz, dziewica, egoista, mieszkaniec pogranicza, artysta, kryminalista, przedsiębiorca, arystokratyczny właściciel ziemski, przestępca, przedstawiciel prawa — aby znaleźć wspólny dla nich wzór dobra i zła. Pomimo nieuniknionych „dwuznaczności, różnic oraz różnego rodzaju podziałów" [24] we wzajemnym podejściu językowym powieść zachowała złożoną, lecz jednolitą tkankę tematów, scenerii i postaw, które są typowe dla klasy średniej. Jeżeli, jak powiada Mendilow, nawet najbardziej niezależny pisarz „jest przykuty stalową obręczą do ducha swych czasów", to słusznie należy oczekiwać, że powieściopisarz będzie używał znaków zrozumiałych dla swych czytelników i dzisiaj zwłaszcza będzie przeciwstawiał się niepokojącym doświadczeniom, które wkraczają w dziedzinę życia publicznego. Jednym z jego najważniejszych odkryć jest np. to, że zarówno pozycja, jak i tłumienie pociągu seksualnego może wzbudzać niepokój.

To wzajemne poszerzanie się granic między społecznym a wyobrażonym działaniem udziela poparcia podejściu do literatury jako do „instytucji". Założenia Davida Daiches'a, że najwybitniejsze powieści współczesne „stanowią próbę przystosowania literatury do pewnych ogólnych zmian w cywilizacji i kulturze" [25], popiera definicję realizmu Levina, który określa go jako „ciągły wysiłek przechodzący z pokolenia na pokolenie, wysiłek przystosowania technik literackich do zmieniających się warunków życia". W ujęciu instytucjonalnym krytyk zakłada niezbędną różnicę między sztuką a życiem i traktuje konwencję literacką jako zawarty między nimi *gentlemen's agreement* [26]. Zakłada on, że nawet gdy

---

[24] Duncan, *op. cit.*, s. 140 i n.

[25] D. Daiches, *The Novel and the Modern World*. Chicago 1939, s. 2.

[26] H. Levin, *Literature as an Institution*. W: *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, ed. M. Schorer, J. Miles and G. McKenzie. New York 1948, s. 550: „Konwencję można określić jako niezbędną różnicę między sztuką a życiem".

literatura „zamiast odzwierciedlać życie — wypacza je", pozostaje wciąż „wewnętrzną częścią życia". Zakłada on, że w stopniowym przystosowywaniu literatury do życia konwencje literackie zmieniają się wraz ze zdobywaniem doświadczenia i dlatego zazwyczaj błędna jest ocena, jeżeli zastosujemy obiegowe standardy do starych dzieł, np. wtedy gdy oceniamy wiersz średniowiecznej poezji heroicznej z punktu widzenia manifestu imagistów lub *Cyda* z punktu widzenia psychologii Strindberga [...].

Film

Jaką drogą instytucjonalne podejście, uwzględniające zarówno oddziaływanie publiczności, jak i środka przekazu, może być zastosowane do porównawczej krytyki filmu, wskazywane jest poprzez sposób, w jaki reżyser filmu musi stosować się do wymogów produkcji przemysłowej (motyw zysku dzielący artystę burżuazyjnego od masowej publiczności), oficjalnej i nieoficjalnej cenzury (Kodeks Produkcji Filmowej), współczesnych mitów ludowych (wieczność bohaterów symbolicznych — aktor, włóczęga, kowboj, gangster, bajki Disneya — oraz popularność melodramatu, komedii i efektownych widowisk rozrywkowych). Każdy przyczynia się do złożonego, lecz powszechnego zbioru konwencji, które tak jak w powieści są stale łamane.

Produkt skomercjalizowanego społeczeństwa, towar Hollywoodu, musi przynosić zyski; ażeby przynieść zysk, musi zadowolić odbiorców. Jeżeli powieść wystarczy wydać w 20 000 egzemplarzy, aby okazała się rentowna, to film musi trafić do milionów. To może wyjaśnia, dlaczego pisarzom przyzwyczajonym do samotnej pracy odbierają odwagę wymagania pracy zespołowej, koniecznej przy produkcji filmu. Bardziej niż ktokolwiek inny, pisarze tworzący scenariusze dla filmu byli autorami surowych oskarżeń przemysłu filmowego [27]. Dramatopisarze znacznie łagodniej i rzadziej zajmowali krytyczną postawę wobec filmu [28]. Reżyserzy zbyt pochłonięci tworzeniem filmów narzekali stosunkowo mało albo

---

[27] Do powieści o Hollywood, sardonicznych i krytycznych zarazem, należą: B. Schulberg, *What Makes Sammy Run* oraz *The Disenchanted*; F. S. Fitzgerald, *The Last Tycoon*; J.R. Kennedy, *Prince Bart*; N. West, *Day of the Locust*; R. Carson, *The Magic Lantern*; H. McCoy, *I Should Have Stayed Home*; J. Cain, *Serenade*; A. Huxley, *After Many a Summer Dies the Swan*; P. Viertel, *White Hunter, Black Heart*; N. Mailer, *The Deer Park*. M. A. Wuerslin (University of Wisconsin) pracuje nad dysertacją na temat: „Obraz Hollywood w literaturze amerykańskiej 1920—1950".

[28] *The Big Knife* C. Odetsa jest rzadkim i gniewnym teatralnym oskarżeniem Hollywoodu. W adaptacji filmowej sztuki R. Aldricha świadomie starano się odseparować całkowicie prostackiego producenta Stanleya Hoffa od przemysłu filmowego jako całości.

wcale. Niezadowolenie było wprost proporcjonalne do nieprzystosowania do zespołowej produkcji. Ma to znaczenie zarówno w niechęci, jaką żywili poszczególni naukowcy w stosunku do badań filmowych, jak też w nieuznawaniu scenariuszy za niezależną formę sztuki. Jeżeli prawdą jest, jak wskazuje Margaret Kennedy, że pisanie scenariuszy „nie jest bardziej twórczością literacką niż sporządzenie przepisu na budyń" [29], wtedy zarówno niepomyślna sytuacja scenarzystów, jak i ich opory stają się bardziej zrozumiałe. Ale sprzeczności wynikające z wymogów rynku i tendencje rozwoju kina czynią problem bardziej złożony.

Z jednej strony dysponujemy wysokiej klasy aparaturą studyjną i wyspecjalizowanym zespołem twórców filmowych, stajemy przed koniecznością zaspokajania potrzeb masowego odbiorcy, nastawienia produkcji na osiągnięcie korzyści oraz sprostanie wymogom oficjalnej i nieoficjalnej cenzury ze strony państwa i przemysłu. Z drugiej zaś mamy indywidualność warsztatu twórcy, jego plastyczną wyobraźnię, prawo kina do pewnej swobody i tendencję do niepoddawania się sztywnym regułom, bogate i złożone tematy oferowane przez bardzo różnych odbiorców filmu, ich zdolności adaptacyjnych do innowacji zarówno tematycznych, jak i formalnych. Z jednej strony akceptacja niewiarygodnych bohaterów, z drugiej nacisk na absolutną zgodność z realiami. Zwyczajne, wygodne stosowanie pewnych konwencji staje się zupełnie niemożliwe, gdy same te konwencje ścierają się ze sobą. Zwalczanie się tych przeciwieństw, ścieranie się przeciwstawnych tendencji prowadziło od momentu jego narodzin tak do wzmocnienia, jak i do osłabienia filmu. Podobnie ukształtowały oblicze reżysera sprzeczne wymogi cenzury i odbiorcy. W filmie bowiem, bardziej niż w jakiejkolwiek innej dziedzinie sztuki, piętno sił społecznych jest widoczne w końcowym wytworze.

Pośrednio lub bezpośrednio, kształt filmu jest uwarunkowany przez dokładną kontrolę jego treści. Kontrola ta nie dziwi, skoro wielki przemysł traktował zawsze film jako towar. Już w latach 1915—1916 Francuz Pathé, prekursor kroniki filmowej, przystąpił do spółki z Dupontem: spółka ta w 1915 r. na skutek zawartych z Anglią porozumień o produkcji sprzętu wojennego, rozrosła się do rozmiarów potężnego przedsiębiorstwa [30].

W roku 1915 usiłowano doprowadzić do połączenia wytwórni Paramount z przodującymi samodzielnymi wytwórniami, jednakże porozumienie to nie doszło do skutku, gdyż Adolph Zuckor pragnął utrzymać monopol na rynku filmowym. Następnie do grona zainteresowanych rozwojem nowej gałęzi przemysłu dołączyła firma Kuhn i Loeb, Jeremiah

---

[29] M. K e n n e d y, *The Mechanized Muse*. London 1952, s. 13.
[30] L a w s o n, *op. cit.*, s. 327.

Milbank z Chase National Bank i inni. Z rozmaitymi modyfikacjami typ ścisłej współzależności pomiędzy produkcją a inwestycjami wielkiego kapitału przetrwał do dnia dzisiejszego[31].

Wraz ze wzrostem znaczenia Hollywoodu, centrum handlowego, gdzie sztuka stała się przedmiotem przetargów, powstał problem samozwańczych moralnych cenzorów. Poszczególne stany ustanowiły własne kodeksy cenzorskie, zgodne z miejscowymi upodobaniami. Podczas projekcji *Volpone* w Bostonie na ekranie musiała się pojawić uwaga, że Mosca został oczywiście schwytany i ukarany, jak na to zasługiwał. W taki sposób cenzura stale psuła treść filmu, a religijni, społeczni i kulturalni obrońcy moralności publicznej nadal atakują sumienie Hollywoodu za pomocą różnych argumentów etycznych. Najskuteczniejsze okazały się argumenty Catholic Legion of Decency, której zaszeregowania A, B i C stały się wzorami dla wszystkich hollywoodskich producentów. Naciskane w ten czy inny sposób w latach dwudziestych, zanim jeszcze powstała Legion of Decency, niejako w samoobronie, Hollywood przyjęło w 1934 r. szeroko znany kodeks produkcyjny[32]. Od tego czasu, w zmienionej nieco wersji, kodeks stał się — bądź starał się zostać — wzorcem postępowania. Cenzura ze swoimi wyraźnymi restrykcjami przeciw werbalnemu i wizualnemu ukazywaniu grzechu nie ukrywa chęci ograniczenia tematów filmowych. Z drugiej zaś strony kodeks nic nie mówi o technikach artystycznych. Konflikt między wolnością artystyczną a zakazami cenzury wydatnie ograniczył możliwości twórcze reżyserów, pisarzy, operatorów, którzy usiłują obejść obowiązujące restrykcje kodeksu. Hortense Powdermaker zwróciła uwagę na podstawowy brak logiki w kodeksie[33]. „Ponieważ norm moralnych nie da się oddzielić od faktów", kodeks „po prostu nie należy do tego świata". Jakkolwiek obowiązujące zakazy zgadzają się z ogólną panującą w studiu atmosferą przywiązywania znacznej wagi do drobnych szczegółów, a bardzo mało do znaczenia, „nikt z grona związanych z produkcją filmową nie wierzy w system zasad moralnych tam obowiązujących". Każdy wie, że w mieszkaniach znajdują się ubikacje, że miłość spełnia się w akcie fizycznym, że poród jest funkcją biologiczną, że małżeństwa często kończą się rozwodem. Takie sprawy jednak nie mogą być wyraźnie przedstawione na ekranie.

---

[31] O szczegółowej analizie finansowania filmu oraz jego wpływu na produkcję filmową zob. M. D. Huetting, *Economic Control of the Motion Picture Industry.* Philadelphia 1944; E. Borneman, *Rebellion in Hollywood.* „Harper's Magazine" 193, październik 1946, s. 337—343; *Movies: End of an Era?* „Fortune" 39, kwiecień 1949, s. 99—102 i 135—150; H. B. Shaffer, *Changing Fortunes of the Movie Business.* „Editorial Research Report" 2, wrzesień 1953.

[32] Zob. R. Inglis, *Freedom of the Movies.* Chicago 1947.

[33] H. Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory.* Boston 1950, s. 77 i n.

Sztuczność kodeksu, który nie potrafi odróżnić nieprzyzwoitości od prawości, prowadzi do marnowania czasu i doświadczeń. Jeżeli film, jak stwierdził kiedyś G. B. Shaw, „śmierdzi moralnością, a nie tyka cnoty" [34], to cnota znajdzie inne sposoby do potwierdzenia samej siebie. To prawda, że brak cenzury nie jest żadnym zabezpieczeniem przed złym gustem i pornografią czy sensacyjnością (czego dowodem jest szereg filmów sprzed wprowadzenia kodeksu), liberalna cenzura stwarza jednak przynajmniej sprzyjające warunki dla dobrego smaku i prawości. Nieuchronnie, potrzeby komercjalne, które uznają seks za artykuł handlowy i integralnie związany ze sztuką, dążą do modyfikacji ograniczeń. Dlatego też ostatnie zarzuty przeciwko kodeksowi pochodzą od skrajności w filmie, jego przeciętności i celujących wyników. W przemyśle [filmowym] wyzwanie to zostało rzucone tak przez Howarda Hughes'a w realizacji *The French Line*, jak też przez Otto Premingera z United Artists w realizacji *The Moon is Blue* i *The Man with the Golden Arm*, wszystkie trzy bez zgody Breen Office. Inaczej, znacznie łagodniej, pewien rodzaj zmian wprowadzony został przez filmy, które uzyskały zgodę, lecz zawierały także sceny, które kiedyś mogły być usunięte przez cenzurę Hollywoodu. Na przykład sceny z domu publicznego w filmie *Egipcjanin* lub zwykły gwałt w filmie *On the Waterfront*, para małżeńska w łóżku w filmie *Anna*, oraz cudzołożnicy, których nie spotyka kara śmierci w filmie *Tea and Sympathy* [35]. Każdy z tych filmów zmieniał na swój sposób dogmaty kodeksu. Wyzwanie spoza przemysłu [filmowego] rzucone zostało przez dra Hugona Flicka, szefa nowojorskiej cenzury, który zezwolił na zachowanie sceny narodzin byczka w filmie Walta Disneya *Ginąca preria*; Sąd Najwyższy odmówił uznania zarzutów lokalnych władz cenzury skierowanych przeciw hollywoodskiemu filmowi *M*, francuskiemu *La Ronde* i włoskiemu *Cud w Mediolanie*. Sądy stanowe w Maryland, Kansas i Ohio odrzuciły ograniczenia cenzury wobec filmu *The Moon is Blue*.

Pomimo tych walk Hollywood stara się wciąż o uwolnienie spod kontroli cenzury, wskazując na konieczność uwzględniania gustów publiczności. Każda innowacja spotyka się ze zdaniem: „Cenzura tego nie przepuści", nawet jeżeli innowacje wykażą, że zdanie takie było błędne. Perspektywy te zdają się mniej przerażające, jeżeli przypomnimy sobie, że działalność producenta Hollywood jest podporządkowana nie tyle prawom estetyki, co potrzebom rynku. Nie bez wymowy jest fakt, że film *Śpiewający błazen* po odrzuceniu jego wersji dźwiękowej przez główne

---

[34] G. B. Shaw, *The Drama, the Theater, and the Films*. „Harper's Magazine" 149, wrzesień 1924, s. 426.

[35] C. Samuels, *The Great Censorship Rebellion*. „True" 35, luty 1955, s. 39—40 i 65—68.

studia filmowe został zrealizowany przez Warner Brothers, jako ostatnia deska ratunku przed bankructwem. Wprowadzenie szerokiego ekranu oraz stereoskopii nastąpiło dopiero w momencie, gdy telewizja stała się poważnym konkurentem ekonomicznym kina.

Wobec zarzutu przeciętności pod adresem produkcji filmowej Hollywood wysuwa argument różnorodnego odbiorcy, wskazując na różnice w gustach poszczególnych regionów, ras i religii, wsi i miasta, mężczyzn i kobiet, dorosłych i dzieci, wykształconych i prostych. I choć zawsze znajdzie się jakiś Shaw, który wyrazi pogląd, że produkcja pod odbiorcę „choć przynosi duże dochody, jest katastrofalna w skutkach moralnych" [36], przemysł filmowy za ten stan rzeczy obwinia szeroką i tyranizującą publiczność. To, że kilku odważnym i niezależnym producentom, jak Stanley Kramer i Robert Aldrich, udało się nakręcić filmy wysokiej klasy, które cieszyły się wielkim wzięciem, jest wyjątkiem, który potwierdza jedynie regułę.

Margaret Farrand Thorp przypomina, że u podstaw niskich walorów filmu Lyndsa *Middletown* leży chęć zainteresowania obrazem żony przeciętnego obywatela: „Dojrzała kobieta oczekuje, że film da jej okazję ucieczki w świat marzeń od niezbyt ciekawej egzystencji" [37]. Dlatego też, według pani Thorp, 70% listów do Gary Coopera pochodzi od kobiet, które piszą, że mężowie ich nie doceniają.

Kiedy powieściopisarka tej klasy co Elizabeth Bowen daje poparcie powyższym wywodom —

> co się tyczy mojego ulubionego aktora, lubię siadywać naprzeciw niego/niej, napawać się jego/jej bliskością bez żadnego skrępowania, mając świadomość posiadania go/jej bez specjalnych starań [38]

— odkrywa to rzeczywiste wymagania, które twórca musi spełnić. Pomaga to w pewnym stopniu ukształtować konwencje oddziaływania, jak i systemu gwiazd. Panie Thorp i Bowen są wszak kobietami, nie powinniśmy się więc dziwić, że ich impresjonistyczne spostrzeżenia znajdują potwierdzenie w szeregu ankiet wśród odbiorców kina. Badania Leo Hendela w pracy *Hollywood Looks at its Audience* [*Hollywood patrzy na swą publiczność*] wskazują, że upodobania kobiet różnią się od upodobań mężczyzn. Badania te, jeśli są dokładne, potwierdzają opinię pani Thorp, że cały urok zależy od utożsamienia gwiazdy z rolą:

> Dla większości widzów gwiazdy są nie tyle aktorami, ile ich [widzów] *alter ego* albo co najmniej bliskimi przyjaciółmi, i widzieć ich, jak się zachowują

[36] G. B. Shaw, *The Cinema as a Moral Leveller*. „New Statesman: Special Supplement on the Modern Theater" 3, 27 VI 1914, s. 2.

[37] M. F. Thorp, *America at the Movies*. New Haven 1939, s. 5.

[38] E. Bowen, *Why I Go to the Movies*. W: *Footnotes to the Film*, s. 213.

niezgodnie ze swym charakterem, oznacza widzieć, jak się zapada własny świat, odczuwać, jak się zaciemnia własna osobowość — uczucie, jakby się dostawało obłędu.

Pani Bowen dodaje: „urok jest zmysłowym blichtrem; wiem, że jest sztuczny, ale wzrusza mnie ogromnie".

Krótko, film hollywoodski stanął wobec konieczności szukania formuły, której nie można znaleźć, zaspokojenia potrzeb, które nie mogą być zaspokojone. Napięcie zrodziło wymagania, rzeczywiste i urojone, bądź stworzone, bądź narzucone przez zróżnicowaną widownię, luźne ale ściśle określone konwencje, które nieoficjalnym kodeksem uzupełniły kodeks pisany. Zastrzeżenia kodeksu i cenzura mogą ograniczyć uznanie „rzeczywistości biologicznej", ale nikt nie zmusza do ucieczki od rzeczywistości społecznej. Oficjalny kodeks nie pozwala na satyrę religijną, lecz nieoficjalny kodeks nie zezwala na sympatię dla pracy. Istnienie niepisanego kodeksu filmowego sugeruje, że film jest równie zainteresowany narzucaniem pewnych idei, jak też ich odbijaniem. Współdziałając, oba kodeksy są odpowiedzialne za stworzenie pewnej ilości mitów, które nawet w uznanych filmach Hollywoodu są rzadko kwestionowane. Ben Hecht, który poznał tyranię formuły, wzbogacając się na niej, ostro zaatakował „zorganizowane kłamstwo" w przemyśle [...].

Ażeby wyjątkowość cnót filmu mogła się rozciągnąć na jego wady, należy pamiętać, że podobne konwencje istniały w większości naszych sztuk masowych. Gdy Merle Curti odkrywa np., że dziewiętnastowieczna powieść groszowa, lansowana przez braci Beaddle, George'a Lipparda i innych, stale znajdowała sposoby potępienia zła społecznego nie „w społecznym podejściu do problemu, lecz raczej w jego indywidualnym zwalczaniu" [39], po prostu odnotowuje precedensy dla stosowanych w filmie sposobów indywidualnego rozwiązywania problemów o charakterze ogólnym [40]. Każda trwała konwencja, którą Curti znajduje w dawniejszych rodzajach, ma swój odpowiednik w Hollywoodzie: zwycięstwo dobra nad złem, szczęśliwe zakończenia, szczególny nacisk na przygodowość, napięcie, melodramat, wynoszenie społecznych wartości ponad arystokratyczny snobizm, hołd dla Boga, ojczyzny i mocnych indywidualności, zasady anglosaskiego chrześcijaństwa. Krótko mówiąc, jest to przyjęcie przez lud zasad etyki protestanckiej, gdzie niezależna postawa, upór, odwaga i męstwo w działaniu są kluczem do własnego szczęścia — ale nie zupełną gwarancją — w którym przypadkową łaskę ofiarowuje los, na który człowiek ostatecznie nie ma żadnego wpływu. Wszyscy wielcy

[39] M. Curti, *Dime Novels and the American Tradition*. W: *Probing Our Past*. New York 1955, s. 175.

[40] Zob. L. Asheim, *Mass Appeals*. W: *From Book to Film*. Ph. D. dissertation, University of Chicago 1949, s. 138 i n.

amerykańscy powieściopisarze, od Hermana Melville'a po Williama Faulknera, zmuszeni byli poruszać się wśród tych ludowych mitów. Obecnie zaś w zmienionej formie film umocnił te konwencje, które stały się obowiązującą tradycją.

Jeżeli uznanie tej ciągłości sprzyja umieszczeniu sztuki filmowej w perspektywie sztuki masowej w naszej kulturze, to nie wymaga to wcale umniejszania precedensów wspomnianych przez Curtiego. Mniej lub bardziej świadome stosowanie się do reguł wywiera trwały wpływ na treść filmu. W niemałym stopniu zawziętość autora scenariusza wynika ze świadomości, że gdy czytelnik dziewiętnastowieczny mógł wybierać między Melville'em, Hawthorne'em czy wreszcie zwykłym „brukowcem", widz wieku XX rzadko ma okazję do wybrania Chaplina i Griffitha. Filmy są po prostu za drogie, aby dać taką różnorodność, jaką daje powieść.

Właśnie Chaplin na własne ryzyko narusza obowiązujące totemy. Albowiem twórcy w rodzaju Chaplina, Griffitha czy Capry, o ile w ogóle przetrwali, to jedynie dlatego, że tak a nie inaczej działali w obrębie tradycyjnych sankcji. Właściwie żadna treść podsunięta filmowi nie umknie bliźniaczym konwencjom tematu i środka przekazu. Z próbki dwudziestu czterech adaptacji filmowych Lestera i Asheima w siedemnastu został rozbudowany wątek miłosny, 63% filmów miało romantyczny *happy end*, lecz aby to osiągnąć, 40% (jedna czwarta całej próbki) wymagało pewnych zmian w treści, i w żadnym wypadku „negatywne" zakończenie nie zostało zachowane.

Jeżeli filmowe odchylenia od powieści mogą być w ten sposób mierzone ilościowo, to istnieje jeszcze inna płaszczyzna bardziej nieuchwytnych założeń. Polityczne i społeczne postawy, choć mniej wyraziste, są bardziej skuteczne. Uzupełniając listę tabu, które niepokoiły Bena Hechta, założenia te występują nawet wówczas, gdy Hollywood skłania się do podejmowania kontrowersyjnych rozwiązań. Użycie sfałszowanych kronik filmowych dla pokonania Uptona Sinclaira podczas jego kampanii wyborczej na gubernatora w 1934 r. było tylko jednym oczywistym ujawnieniem konsekwentnej ochrony moralności biznesu. Obserwacje Rose Terlin, dotyczące typowych filmów o tematyce robotniczej, jak *Black Fury* i *Riff-Raff*, zakładające, że „nie ma strajków, których przyczyny byłyby wolne od osobistych animozji lub indywidualnych ambicji" [41], pozostają, z niewielkimi wyjątkami, jak współczesna opowieść w *Nietolerancji* i *Gronach gniewu*, dokładnym opisem protokołu filmo-

---

[41] R. Terlin, *You and I and the Movies*. „The Woman's Press" 1936, s. 28. Zob. także U. Sinclair, *The Movies and Political Propaganda*. W: *The Movies on Trial*. Ed. W. J. Perlman. New York 1936, s. 189.

wego, aż nawet do najnowszych wysiłków w rodzaju filmu *On the Waterfront*.

Nad kinem panuje więc siła biznesmena i widza. Z jednej strony — produkt handlowy, z drugiej — masowa konsumpcja, z kodeksem w roli pośrednika. Wynikające stąd spięcia są ogromne. A jednak prócz niewidocznej ręki, unoszącej się nad filmowcem, kierującej nim, naciskającej nań, schlebiającej mu, istnieje jeszcze środek drażniący. Kodeksowi udaje się bowiem wprowadzenie pewnego rodzaju odwróconego świata, który ostatecznie pracuje przeciwko samemu sobie. Marzenia filmowe żywią i przyśpieszają zwykłe pragnienie. Pragnienie niezdolne spełnić marzenia zamienia się w rozgoryczenie, a większe rozgoryczenie wzmaga potrzebę marzeń. W taki oto sposób film pomaga utworzyć błędne koło rosnącego napięcia. Wciąż kusząc, magiczny świat filmu wzmaga buntowniczość, którą jej twórcy usiłują zaspokoić. I oto nie ma wyjścia z tego błędnego koła, gdyż zawsze po blaskach i oczarowaniu następuje powrót do ponurych domów, nieprzyjaznych ulic i nudnej pracy.

To, co nam się wydaje zatem odpychające, to najgorsze strony wiktorianizmu we współczesnej szacie. Odrazę budzi raczej zakłamanie niż sentymentalizm. Zgubne jest nie to, że publiczność akceptuje, a nawet wierzy w filmowe mity, ale to, że przemysł filmowy usiłuje te wierzenia organizować, wykluczając inne. Restrykcje są bezbłędne; przestępcę czeka zasłużona kara. *Pan Verdoux* Chaplina i zbiorowo realizowany film *Sól ziemi*, dwa ostatnie wyzwania przeciw konwencjom Hollywoodu, z trudem musiały być realizowane poza wytwórniami, a nawet oba popadły w kolizję z rynkiem zbytu. Film pociąga bowiem większe następstwa niż wiktoriańska powieść. Film wpływa nie tylko na zmianę mody czy moralności, lecz grozi także zastąpieniem rzeczywistości złudzeniami z ekranu. Do czego może dojść, okazało się, gdy klub miłośników Gary Coopera w San Antonio podjął poważną i zdecydowaną kampanię na rzecz nominacji ich bohatera na wiceprezydenta Stanów Zjednoczonych. Utrzymywali oni, że [Gary Cooper] nadaje się na to stanowisko: „jest małomówny — mówili — doskonale orientuje się w sytuacji; zawsze osiąga zamierzony cel. Byli w stanie zacytować dowolną liczbę przykładów, z prerii albo z Himalajów" [42]. Kiedy starsze panie używają parasolek, aby karcić aktorów grających role czarnych charakterów, a młodzi odwracają się od prawdziwego Borisa Karloffa, to, co Jung określa jako „mistykę uczestnictwa", przeradza się w narodową psychozę.

Oto przeciw takiemu rodzajowi nierzeczywistości ukradkowo działa środek drażniący. Mimo całej obłudy, filmy Hollywoodu zawierają wyjątkowy ładunek rubasznej energii. Siegfried Kracauer, Wolfenstein

[42] Thorp, *op. cit.*, s. 93.

i Leites przekonująco wykazali, że psychologiczna historia narodu może być odczytana z ruchomych obrazów [43]. Jeżeli to prawda, to szczególny wypadek Hollywoodu ujawnia pewne zbawienne cechy. Wydaje się bowiem, że takie podstawowe cnoty jak odwaga, energia, ciężka praca, umiejętność stawiania czoła trudnościom, osiągnąwszy swój ostatni posterunek na brzegach Pacyfiku, zostały przejęte przez film. Możemy więc przyjąć za panią Thorp, że „są to wartości, które Ameryka jeszcze ceni i pragnie odnaleźć je u swoich idealnych mężczyzn i kobiet". Tak mocny jest ten środek drażniący, że film wspólnie z radiem, telewizją i komiksami tworzą nowy folklor amerykański. Pani Thorp pisze, że „nasze dzieci chcą słuchać przynoszonych przez swych bohaterów historii, ich zdjęcia umieszczają na swoich pulpitach, ich wizerunki pragną nosić przy sobie, brać je ze sobą do łóżka". Jedynymi prawdziwymi postaciami budzącymi w nich podobne uczucia są bohaterowie westernów, którzy dzielą liczne cechy z postaciami filmów rysunkowych, mianowicie silną osobowość, energię, umiejętność pokonywania przeciwności. Pogo i L'il Abner dzielą te cechy z Chaplinem i braćmi Marx, a my oczywiście zamierzamy traktować je wszystkie mniej lub bardziej serio. Że Hollywood celuje w filmach gangsterskich, romansach, filmach przygodowych i komediach muzycznych, to dlatego, że gatunki te reprezentują specyficzny rodzaj energii. Tutaj wartości moralne i wartości kina mieszają się jak złoto z produktami ubocznymi. Najlepsze dzieła Griffitha, von Stroheima, Chaplina, Forda, Capry, Hustona, będąc niewątpliwie dużym osiągnięciem nowej sztuki, były mniej daniną dla liberalności cenzorów niż — posługując się powiedzeniem Listaira Cooke'a — dla „wrodzonej i pewnej siebie demokracji" filmu. Gdy już wszystko zostało powiedziane i zrobione, poważny filmowiec wykazał znaczną przebiegłość w przemycaniu rzeczywistości przez szczelnie zamknięte drzwi. Gdy pokój stawał się duszny, z nieświeżym urządzeniem lub z ciasną konwencją, zawsze znajdował się jakiś Charlie, który przybywał, by trzasnąć drzwiami.

Złożoność modelującej siły społeczeństwa jest więc ogromna. Dlatego właśnie, stwierdza pani Thorp,

> film jest zdolny działać na dwu poziomach, jak tragedia elżbietańska: poezja i psychologia dla wytwornych widzów z loży, krew i przemoc dla publiczności z parteru. W obrazach operujących dwoma poziomami leży — być może — tajemnica filmu dla milionów.

Tak czy owak perspektywa jest interesująca. Z nieustającej przecież walki między duchem świętoszka a śmiałością pioniera, między etyką

[43] Zob. S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego.* Warszawa 1958. — M. Wolfenstein, N. Leites, *Movies: A Psychological Study.* Glencoe Ill. 1950.

poszukiwacza a wdziękami buduaru wyrosła faktyczna tradycja artystyczna.

Co z tą tradycją może zrobić twórca filmowy, który próbuje adaptować powieść na ekran? Dwupoziomowość filmu stwierdzona przez panią Thorp stwarza doskonałe warunki, scenarzysta jednak musi opracować to, czym dysponuje. Lena Bauer i Nelson Algren [44] piszą zabawne historyjki o tym, co się dzieje, gdy film bierze kolejno w posiadanie powieść i powieściopisarza. Autor przeróbki filmowej poza rozumieniem granic i możliwości ekranu musi przystosować [powieść] do rozmaitych, często sprzecznych, konwencji, które historycznie odróżniły literaturę od filmu i uczyniły z nich odrębne instytucje.

Przełożyli *Bogdan Gumkowski* i *Jadwiga Flasińska*

---

[44] Zob. L. V. B a u e r, *The Movies Tackle Literature.* „American Mercury" 14, lipiec 1928, s. 288—294. — N. A l g r e n, *Hollywood Djinn.* "The Nation", 25 VII 1953, s. 68—70.

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

STAN BADAŃ NAD POZYTYWIZMEM (1945—1974) *

W powojennych badaniach nad literaturą polską drugiej połowy XIX w. rysują się wyraźnie trzy okresy, z których każdy stawiał sobie odmienne cele poznawcze, inaczej formułował program badań i charakteryzował się odmienną świadomością metodologiczną oraz poszukiwał nowych ocen literatury doby popowstaniowej i jej najwybitniejszych przedstawicieli. Daty umowne to lata 1945—1949/50, 1950—1955/56 oraz okres po 1956 roku.

Tak zatem będą to, po pierwsze, natychmiast po wyzwoleniu podjęte wysiłki, zmierzające do ukończenia prac zapoczątkowanych jeszcze przed wojną bądź podjęcia nowych; w swej problematyce i metodzie nie wychodzą one zasadniczo poza krąg tradycyjnych sądów i syntez — są ich bezpośrednim przedłużeniem i konkretną, materiałową realizacją. Braknie tu może rozważań natury ogólniejszej, główny bowiem kierunek poszukiwań wiąże się z nazwiskami najwybitniejszych przedstawicieli literatury tego okresu, ich życiem i twórczością. Ocena tego pisarstwa, interpretacja poszczegónych dzieł, ogólny sąd o procesie twórczym, dobór faktów, zestawienia dotyczące związków pisarza z otaczającym go życiem (naturalnie w szerokim rozumieniu: chodzi tu o związki z różnymi systemami filozoficznymi, poglądami artystycznymi itp.) — cały ten tok postępowania badawczego wyznaczony jest przez ukształtowaną w okresie międzywojennym metodologię, która — niezależnie od indywidualności autora i właściwych mu specyficznych cech warsztatu naukowego — nadaje tym pracom wspólne zabarwienie, sprawia, że mamy właśnie do czynienia z kontynuacją i rozwinięciem, uwieńczeniem wieloletnich i żmudnych poszukiwań.

Zainteresowaniu się twórczością najwybitniejszych pisarzy doby pozytywizmu wybitnie sprzyjały okoliczności historyczne, a mianowicie przypadające na ten okres stulecie urodzin Orzeszkowej (obchodzone z opóźnieniem spowodowanym wojną), Prusa i Sienkiewicza, upamiętnione książką Karola Zawodzińskiego: *Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza* (Łódź—Wrocław 1947); autor z rocznicowymi pochwałami wystąpił pod adresem Orzeszkowej i Sienkiewicza (cenne uwagi o artyzmie fabularnym i charakterologii w twórczości autora *Potopu*), krytycznie zaś w przypadku dzieła Prusa, któremu wytknął niedowład kompozycyjny oraz zbytnią uległość wobec naturalizmu (zarzut małego realizmu). Prusowi zresztą poświęcono wówczas najwięcej opracowań, a ich inauguracją był odbyty w r. 1946 (23—30 września) Zjazd Naukowo-Literacki, którego główny referat pióra Stanisława Adamczewskiego *Etyka pisarska Prusa* (drukowany w „Zagadnieniach Literackich" 1946, z. 4—6) stawiał tezę, że twórczość autora *Lalki* nie poddaje się w badaniu naukowym jedynie narzędziom estetycznym analizy, lecz wymaga roz-

* Niniejszy przegląd stanu badań nie obejmuje prac edytorskich.

poznania etycznego, gdyż postawa etyczna pisarza jest czynnikiem sprawczym jego twórczości. Z punktu widzenia „odpowiedzialności etycznej" ocenia Adamczewski strukturę utworów Prusa: technikę kontrastów, rzeczową oszczędność stylu, realizm charakterologiczny itp.

Monumentalnym jednak dziełem, owocem długoletnich (zapoczątkowanych przed wojną) studiów nad pisarstwem autora *Lalki* jest obszerna dwutomowa monografia opracowana przez Zygmunta Szweykowskiego — pt. *Twórczość Bolesława Prusa* (Poznań 1947). Badacz zgromadził w tym dziele niezwykle bogatą wiedzę o Prusie; omówił jego poglądy społeczne, filozoficzne, estetyczne, co było możliwe dzięki gruntownej znajomości całej publicystyki Prusa, dostępnej prawie wyłącznie w prasowych pierwodrukach; w analizie twórczości uwzględnił założenia artystyczne pisarza, rekonstruując je z wielką pieczołowitością i znajomością problematyki. Co prawda, książce Szweykowskiego zarzucano niekiedy zbytni biografizm, psychologizm, w ogóle zbyt tradycyjny sposób przeprowadzania analizy literackiej (tradycje Dibeliusa), ale lojalność biografisty wobec tekstu, trafne uchwycenie ewolucji artystycznej Prusa, gruntowne przebadanie całej twórczości — dają książce rangę dzieła podstawowego i niezastąpionego przewodnika po twórczości autora *Emancypantek* (stąd wyd. 2: Warszawa 1972). Opierając się na dotychczasowym stanie wiedzy, napisała Janina Kulczycka-Saloni swą popularną książkę *Bolesław Prus* (Łódź 1946), w której wydobyła ze szczególną pieczołowitością poznawcze walory twórczości tego pisarza, humanitaryzm i demokratyzm. Poglądy filozoficzne i społeczne Prusa omawia praca Feliksa Araszkiewicza: *Bolesław Prus. Filozofia — kultura — zagadnienie społeczne* (Wrocław—Warszawa 1948), w której główny akcent położony został na oryginalność systemu Prusowskiego i ścisłą zgodność jego elementów składowych.

O innych wielkich powieściopisarzach doby pozytywizmu i realizmu krytycznego napisano mniej. W przypadku Orzeszkowej odnotować należy książkę Mieczysławy Romankówny — *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej* (Kraków 1948). Zawiera ona olbrzymi materiał dokumentujący związki autorki *Marty* z nowymi tendencjami epoki (kwestia emancypancji kobiet, wpływ filozofii Spencera), przy czym „poglądy Orzeszkowej" i „tendencje epoki" potraktowane są z taką drobiazgową szczegółowością, tak nasycone materiałem dowodowym, iż gubią się w nich i zacierają intencje badaczki, przygniecionej obfitością faktów.

Zamierzeniom Romankówny towarzyszyły duże ambicje naukowe, nie możemy natomiast ich spotkać w książce Jadwigi Słomczyńskiej: *Maria Konopnicka. Życie i twórczość* (Łódź 1946), składającej się z życiorysu pisarki, licznych fragmentów jej twórczości oraz, wzorowanych na braciach Mazanowskich, streszczeń.

Obchody sienkiewiczowskie wywołały dość żywe echo w prasie literackiej; spośród publikacji książkowych do odnotowania jedynie mamy pracę Stefana Papéego *Sienkiewicz wielki czy mały* (Kraków 1948), gloryfikującą pisarstwo autora *Trylogii.*

Tradycyjny obraz pozytywizmu polskiego, oparty jeszcze na fundamentalnym dziele Piotra Chmielowskiego *Zarys najnowszej literatury polskiej* i opracowaniach z okresu międzywojennego (Kazimierz Wojciechowski, Aureli Drogoszewski), zawarty jest w dwóch ogólnych ujęciach tej epoki, a mianowicie w pracy Feliksa Araszkiewicza *Pozytywizm polski* (Lublin 1947) oraz Ryszarda Wroczyńskiego *Pozytywizm warszawski* (Warszawa 1948)[1].

Batalię o marksistowski punkt widzenia w badaniach nad literaturą polską

---

[1] Ograniczam się do zasygnalizowania tych pozycji, gdyż dokładne ich omówienie dał już przed laty H. Markiewicz (*Prace o pozytywizmie, 1946—1949.* „Pamiętnik Literacki" XLI, 1950, z. 1).

doby pozytywizmu rozpoczął Jan Kott szkicami *O „Lalce" Bolesława Prusa* (Warszawa 1948), stanowiącymi jak gdyby rekonesans i próbę sformułowania postulatów badawczych. Natomiast przemyślaną realizację nowych założeń metodologicznych przynosi dwutomowa publikacja Instytutu Badań Literackich *Pozytywizm* (cz. 1: Wrocław 1950; cz. 2: Wrocław 1951) — wzór zespołowej pracy prezentującej, na wybranych przykładach, zasady nowej metodologii. Sprowadzały się one do poszukiwania zależności zjawisk literackich od okoliczności zewnętrznych: społeczno-gospodarczych, politycznych; wiązały literaturę z ideologią (w tym przypadku — z ideologią burżuazyjną), której miała ona być bezpośrednią ekspresją, nakazywały badaczowi zajmować się tak pojętą genezą utworów literackich, określać ich funkcję poznawczą i stopień postępowości.

Dokonuje się też wówczas podział ról i zadań między poszczególnych badaczy opracowujących literaturę popowstaniową. Autorzy rozpraw historycznoliterackich wyprzedzili wielokrotnie historyków, gdyż musieli zająć się szerokim tłem społecznym, oraz historyków myśli społecznej, gdyż niezbędne tu było rozpoznanie nurtów ideologicznych epoki — i tak przygotowani postawili kwestię realizmu rozumianego jako odbicie w literaturze przemian i procesów społecznych. To, co później zostało objęte nazwą „wulgarny socjologizm", w rozprawach tych (z wyjątkiem nielicznych) święciło swoje triumfy i funkcjonowało w opinii ogółu jako „iblowska koncepcja pozytywizmu", która zapanowała w latach 1950—1955. W obrębie jej wpływów powstawały prace szczegółowe, studia nad wybitnymi twórcami epoki: Prusem (Henryk Markiewicz), Orzeszkową (Maria Żmigrodzka), Konopnicką (Alina Brodzka), Sienkiewiczem (Samuel Sandler), czy też ogólniejsze, zajmujące się szerszymi problemami, np. problemem pozytywizmu i realizmu (Markiewicz), naturalizmu (Jan Zygmunt Jakubowski).

Zgodnie z naczelnym kryterium postępowości literatury obowiązującym w tym czasie zdążano do zasadniczego przewartościowania dotychczasowej hierarchii literatury postyczniowej. Prymat kryteriów ideologicznych nad estetycznymi — przy czym ideologicznych w uproszczonym sensie tego słowa — prowadził z jednej strony do ataku na „wstecznictwo" pisarzy doby pozytywizmu, którzy zawsze czegoś „nie dostrzegali", z drugiej zaś strony do obrony tendencji realistycznych; by pogodzić owe rozbieżne interpretacje, ukazywano konflikt między świadomością twórczą, ideologią pisarza, jego poglądami a obiektywną wymową jego dzieła — rozbieżność kryteriów pozwalała ferować takie właśnie wyroki. Osądzono zatem surowo „złudzenia pozytywistyczne", ograniczenia klasowe twórców, a równocześnie starano się ukazać wartości realistyczne dojrzałych dzieł Prusa, Orzeszkowej czy Konopnickiej. Te ostatnie miały być nawet wzorem dla literatury powstającej w latach pięćdziesiątych i stąd też płynęło tak wielkie zainteresowanie dla realizmu drugiej połowy XIX wieku.

Ówczesne badania nad pozytywizmem spełniały zatem różnorodne funkcje: historycznoliterackie oraz jak najbardziej aktualne; rezultaty tych badań miały być brane pod uwagę w kształtowaniu wizji nowej literatury. Dlatego też kładziono tak wielki nacisk na wybór wartości, na potrzebę eliminowania tego, co wsteczne i obciążające, z wielkich złóż realizmu tkwiących w tej twórczości. Ranga, jaką miały wówczas badania historycznoliterackie nad pozytywizmem, zaciążyła również na ich rezultatach, dzisiaj, z perspektywy czasu, ocenianych krytycznie, ale bez niepotrzebnego zacietrzewienia czy uprzedzeń. Tak też zresztą oceniają te koncepcje sami ich twórcy, w wielu przypadkach wierni swoim „bohaterom" — wybranym pisarzom, aż do dnia dzisiejszego.

Lata pięćdziesiąte, o których mowa, upowszechniły pewien zwyczaj, a mianowicie opatrywanie wydawanych tekstów wstępami. Wynikało to z przeświadcze-

nia, że potrzebny jest komentarz do wzmiankowanego utworu, że sam tekst nie jest jeszcze wartością wystarczającą. Chodziło o uchronienie czytelnika przed nieodpowiednimi skojarzeniami i naprowadzenie go na „jedynie słuszną" drogę odbioru. Stąd *multum* wstępów, a równocześnie niedobór szerszych syntez, opracowań monograficznych.

Spośród opublikowanych wówczas prac przypomnieć należy książkę Jana Zygmunta Jakubowskiego *Z dziejów naturalizmu w Polsce* (Wrocław 1951), stawiającą, za Lukácsem, kwestię regresu literatury — począwszy od naturalizmu — jako symptomu zaostrzających się przeciwności klasowych, i stąd surowo oceniającą tendencje naturalistyczne w literaturze polskiej (koncepcja realizmu i naturalizmu jako kierunków przeciwstawnych, z których pierwszy stanowił, znów zgodnie z teorią Lukácsa, najwyższe osiągnięcie literatury, drugi zaś zdradzał już oznaki jej uwstecznienia). Tak charakteryzując ogólne założenie pracy, przyznać jednak trzeba, że przyniosła ona cenne studia na temat grupy „Wędrowca" i krytyków związanych z tym pismem. Wiele materiału faktograficznego zawiera książka Jana Nowakowskiego *Spór o Zolę w Polsce. Z dziejów pozytywistycznej recepcji naturalizmu francuskiego* (Wrocław 1951), chociaż jej wiązanie metodologiczne okazuje się zawodne, a ocena naturalizmu budzi poważne zastrzeżenia.

Dla lat pięćdziesiątych charakterystyczna była dążność do odfałszowania badań historycznoliterackich; twierdzono mianowicie, że historiografia burżuazyjna zniekształcała obraz rozwoju literatury w dwojaki sposób: bądź błędnie interpretowała uznane zjawiska literackie, bądź też nie dostrzegała innych, ciekawych i wartościowych. Stąd formułowano odrębny program badań, który miał „wypełnić luki" tak w pierwszym jak i w drugim przypadku. Zachęcał on badaczy do szerokiej penetracji pozytywistycznego obszaru literackiego, na którym starano się odkryć nowe zjawiska i nowe postacie (zapomniane bądź przemilczane). Tak powstały książki: Samuela Sandlera *U początków marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce. Bronisław Białobłocki* (Wrocław 1954), nie dość ostrożna we wnioskach, choć cenna z racji ciekawych znalezisk i jako przypomnienie interesujących dyskusji krytycznych; czy Zbigniewa Żabickiego *Narzymski wśród współczesnych* (Wrocław 1956), zbyt wysoko oceniająca autora *Ojczyma*. Rzecz zrozumiała — przypomniane fakty zasługują na uwagę, również wydobyty z niepamięci nurt demokratyczny wzbogaca obraz literatury tego okresu, jednakże retuszu wymaga hierarchizacja zjawisk i ich uszeregowanie. Potrzebami czasu natomiast tłumaczyła się książka Sandlera *Wokół „Trylogii"* (Wrocław 1952). Autor zwracał uwagę na patriotyczne i antyugodowe założenia *Trylogii*, usprawiedliwiał zniekształcenie prawdy dziejowej w *Ogniem i mieczem* koncepcjami ówczesnych historyków, wysokie zaś wartości poznawczo-artystyczne znajdował w *Potopie*. Zainteresowania badaczy lokalizowały się przeważnie na terenie Królestwa Kongresowego i Warszawy, ośrodka ruchu pozytywistycznego. Galicję zaś pozostawiano raczej na uboczu — wyjątek stanowiły tu prace Stanisława Frybesa czy wspomniana książka Żabickiego, a także ambitne studium Kazimierza Wyki: *Teka Stańczyka na tle historii Galicji w latach 1849—1869* (Wrocław 1951).

Jeśli z początkiem lat pięćdziesiątych na historyków literatury dążących do marksistowskiej syntezy dorobku literackiego doby popowstaniowej został nałożony obowiązek przebadania innych dziedzin ówczesnego życia (rozwój ekonomiczny, stosunki społeczne, przemiany gospodarcze), to po niejakim czasie z pomocą przyszli im historycy i filozofowie, nadając problematyce polskiego pozytywizmu szerszą perspektywę. Istotny był tutaj rok 1954, kiedy to na łamach „Kwartalnika Historycznego" (nr 1) ukazała się rozprawa Celiny Bobińskiej *Spór o ujęcie pozytywizmu i historyków pozytywistów* oraz tejże autorki wstęp do *Wyboru pism* Władysława Smoleńskiego (rozważania Bobińskiej związane były z błędnym częściowo,

według niej, ujęciem pozytywizmu przez Mariana Henryka Serejskiego w jego wstępie do *Szkół historycznych* Smoleńskiego), a „Myśl Filozoficzna" (nr 1) drukowała rozprawy: Henryka Hollanda *W walce z pozytywizmem warszawskim. Z dziejów narodzin ideologii marksistowskiej* oraz Jerzego Rudzkiego *U źródeł ideologii polskiej burżuazji doby „Wielkiego Proletariatu". „Prawda" Świętochowskiego w walce z ruchem robotniczym w latach osiemdziesiątych XIX w.* W pracach tych wysunięto kilka ważnych zagadnień, a mianowicie: problem genezy pozytywizmu, ocenę postępowości pozytywizmu w różnych jego okresach oraz dobór kryteriów ocen ideologii pozytywistycznej [2]. O ile historycy literatury — wiążąc literaturę okresu pozytywizmu z ideologią burżuazji — starali się jednak ukazać walory poznawcze tej literatury, jej humanitaryzm i zaangażowanie społeczne, siłę demaskatorską dojrzałych utworów realistycznych (sformułowano dla tych celów tezę o zasadniczym przeciwieństwie między ideologią, światopoglądem pisarza a jego wizją artystyczną, i to „rozszczepienie" dominowało we wszystkich ujęciach), to historycy i filozofowie generalnie oskarżali pozytywizm i usiłowali wystawić mu świadectwo kierunku wstecznego, obciążonego wszystkimi grzechami ideologii antyrewolucyjnej. Była to w gruncie rzeczy postawa ahistoryczna, negująca wartościowe tendencje w tradycji narodowej; prowadziła ona do całkowitego potępienia tych treści, które w historycznym rozwoju świadomości społeczno-narodowej spełniały ważną funkcję (racjonalistyczne tendencje światopoglądu polskich pozytywistów, demokratyzm społeczny itp.).

Od roku 1955 metodologia marksistowska zaczęła się uwalniać od charakterystycznych dla okresu poprzedniego uproszczeń (wspomniany socjologizm, ahistoryzm, skrzywienie proporcji w ocenie zjawisk literackich i ideologicznych, fałszywy pogląd na dynamikę rozwoju społecznego i warunkujące go przyczyny), co znalazło również swój wyraz i na terenie badań historycznoliterackich. Zaczęło się wówczas bardziej cenić solidność warsztatu naukowego, skrupulatność badań, z większą ostrożnością formułować sądy wartościujące, z należytą uwagą też odnosić się do bazy materiałowej — w wyniku powstawały prace dobrze udokumentowane, z wyważonym sądem krytycznym i bez pochopnych uogólnień. Tak można ocenić studia Janiny Kulczyckiej-Saloni: *O „Faraonie". Szkice.* (Wrocław 1955), mocno podbudowane materiałowo, oraz fundamentalną książkę pióra Juliana Krzyżanowskiego, z ogromnym uznaniem przyjętą przez czytelników: *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości* (Warszawa 1956) — a w ślad za nimi liczne prace materiałowe i przyczynki pomieszczone w periodykach naukowych. Rewizji zaczęto poddawać dotychczasowe sądy i uogólnienia, starając się korygować wiele krzywdzących ocen; zadania te pełniły liczne szkice Henryka Markiewicza, opublikowane następnie w oddzielnej książce, pod wielce wymownym tytułem *Tradycje i rewizje* (Kraków 1957). Spośród tych szkiców przypomnieć należy *Pozytywizm a realizm krytyczny* — rozprawę podejmującą centralną dla omawianego okresu problematykę (wiele ważkich i dzisiaj już dyskusyjnych tez), artykuł pt. *Spór o naturalizm*, sygnalizujący odwrót od nieprzychylnych naturalizmowi ocen, i inne studia nasycone dojrzałą refleksją teoretyczną.

Poszukiwania materiałowe idą w parze z bardziej wyważoną analizą tekstów literackich, które badane są z dużą skrupulatnością i szacunkiem dla ich specyfiki, odrębności artystycznego przekazu. Jeśli w książce Samuela Sandlera *Ze studiów nad Świętochowskim* (Warszawa 1957) oraz w zbiorowej pracy pt. *Z literatury lat 1863—1918. Studia i szkice* (cz. 1, Wrocław 1957) zauważyć można dopiero po-

---

[2] Szczegółowe omówienie tej dyskusji: J. D e t k o, *Spór o pozytywizm.* „Polonistyka" 1956, nr 3.

czątek tych przemian, to ich pełnym uwieńczeniem są rozważania Andrzeja Stawara: *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza* (Warszawa 1960), pełne inwencji, bogate w interesujące konstatacje, ukazujące kunszt artystyczny Sienkiewicza i jego powiązania z epiką światową (ogromnie ciekawe analizy w tym zakresie).

Dzięki owym przemianom, stonowaniu nadmiernie wyeksponowanych kryteriów nie znajdujących uzasadnienia w badaniach ściśle literackich i właściwemu pojmowaniu związków literatury z otaczającym ją światem, możliwe było przygotowanie popularnego zarysu literatury okresu pozytywizmu, w szczególności dla potrzeb szkoły: Jana Baculewskiego *Zarys literatury polskiej po powstaniu styczniowym* (Warszawa 1959) — gdzie jednak oceny zjawisk dominują nad ich opisem.

W badaniach nad literaturą polską doby pozytywizmu uczyniono w latach sześćdziesiątych istotny krok naprzód. Przyniosły one wiele ważkich prac poświęconych ogólnym problemom epoki, takim jak krytyka literacka, kształtowanie się świadomości estetycznej pokolenia pisarzy debiutujących po r. 1864, kwestia realizmu i naturalizmu; jak również — twórczości wybitnych pisarzy, których dorobek został poddany ponownemu oglądowi i w pewien sposób usystematyzowany. Wymienić tu też można liczne publikacje natury materiałowej, prezentujące myśl literacką okresu w jej najbardziej charakterystycznych przejawach, stwarzające możliwość szerszej konfrontacji dotychczasowej wiedzy o epoce z jej ważkimi dokumentami. Jest to tym istotniejsze, że poświęcone pozytywizmowi prace z lat 1948—1956 grzeszyły uproszczonym widzeniem złożonej problematyki artystycznej, nie były oparte na solidnej bazie materiałowej, a nawet z pewnym niepokojącym lekceważeniem do tej bazy się odnosiły; konstruowały zatem określone hipotezy bez osadzenia ich w rzeczywistym szerokim kontekście historycznoliterackim.

Właśnie wszechstronna penetracja obszaru literackiego tej epoki była wówczas głównym zadaniem, przed którym stanęli badacze okresu, dokonując doniosłych nieraz przewartościowań, poszerzając znacznie wiedzę o problemach artystycznych, życiu i twórczości pisarzy drugiej połowy XIX wieku.

W pracach tych coraz rzadziej wykazuje się ograniczenia pisarzy tej epoki, coraz rzadziej wytyka się im, że nie doceniali czy nie dostrzegali doniosłych problemów swego czasu, że nie rozumieli przemian dokonujących się wokół, jak to sugerowano w pracach wcześniejszych. Wręcz przeciwnie: wskazuje się na ogromną przenikliwość wybitnych twórców — Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, Konopnickiej i innych — w widzeniu spraw społecznych, tych zjawisk życia, którym wystawili świadectwo uderzające trafnością diagnoz i wyrazistością zapisu artystycznego.

Próbę otworzenia nowej perspektywy na zjawiska literackie i artystyczne doby pozytywizmu przynoszą rozprawy i szkice Henryka Markiewicza zebrane w tomie pt. *Przekroje i zbliżenia* (Warszawa 1967), pozwalające się zorientować w rozległości zainteresowań autora *Tradycji i rewizji*, który systematycznie penetruje obszar literatury popowstaniowej, nasycając badania empiryczne refleksją teoretyczną, rozważaniami z pogranicza teorii i socjologii literatury. Uwagę zwracają szkice poświęcone wybitnym krytykom literatury okresu pozytywizmu, a mianowicie Piotrowi Chmielowskiemu i Stanisławowi Tarnowskiemu; inne rozprawy, z naszego punktu widzenia ważniejsze, dają pogląd na główne zagadnienia epoki — myślimy tu o *Antynomiach powieści realistycznej dziewiętnastego wieku* oraz *Dialektyce pozytywizmu polskiego*. Studia Markiewicza, poparte gruntowną znajomością epoki, uderzające ponadto rozwagą sformułowań, dojrzałością sądu krytycznego, stanowią kompetentny przewodnik po ogólnych problemach tego okresu.

Te ogólne problemy znajdują swoiste oświetlenie również w pracy Zbigniewa Żabickiego: *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigra-*

cyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki (Warszawa 1964); szczególnie interesująca jest część druga, wprowadzająca w centralne problemy estetyki scjentyzmu, z których przykładowo można wymienić tak zasadnicze sprawy, jak: istota sztuki, kwestia wartościowania, pojęcie „ideału" w sztuce; dalej — zagadnienia metody, uwzględniające takie pojęcia, jak: „treść" i „forma", „cecha dominująca"; z kwestii ogólniejszych — pogląd na naukowe ambicje krytyki, problem genetyzmu i determinizmu itp. Żabicki włącza w zakres swoich dociekań bogaty materiał, tak polski jak i europejski, wiele uwagi poświęca estetyce Taine'a, Hennequina, Guyau, śledzi refleksy tych koncepcji w krytyce literackiej pozytywizmu polskiego, wskazuje na związki myśli estetycznej z twórczością artystyczną.

Sprawą romantyzmu w wystąpieniach publicystycznych i krytycznych po r. 1864 zajmuje się Ewa Warzenica w książce pt. *Pozytywistyczny „obóz młodych" wobec tradycji wielkiej poezji romantycznej* (lata 1866—1881) (Warszawa 1968), w której zebrane zostały i usystematyzowane liczne wypowiedzi młodych pozytywistów odnoszące się do ideowej i artystycznej problematyki polskiego romantyzmu. Autorka zwraca uwagę na żywą obecność wielkiej poezji romantycznej w świadomości pokolenia krytyków związanych z obozem młodych, śledzi pogłosy tych związków w czasopiśmiennictwie; wskazuje na główne dyskusje o poezji romantycznej (wystąpienie Krupińskiego, Spasowicza i innych), stara się określić stosunek różnych pism pozytywistycznych do tej problematyki, omawia wreszcie pierwsze zarysy syntez, pióra Chmielowskiego czy Ochorowicza. Zebrany materiał ogniskuje się wokół dwu zasadniczych grup problemowych: romantyzmu „wielkiego" i „małego", pokazuje różnicowanie się postaw krytyki pozytywistycznej wobec tej tradycji, kształtowanie się opinii o wybitnych utworach Mickiewicza. Odnotowując tę pracę należy stwierdzić, że nadal pozostaje do podjęcia problem bardziej złożony, a mianowicie żywotności tradycji romantycznej w twórczości najwybitniejszych pisarzy doby pozytywizmu.

Ogólny zarys tego właśnie problemu dał Stanisław Burkot w artykule *Kraszewski i Prus* („Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie", z. 24: Prace historycznoliterackie 3 ⟨1966⟩). Podjął on też interesującą próbę zestawienia poglądów XIX-wiecznych na temat powieści — *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku* (Wrocław 1968). W swym bardzo sumiennym i pracowitym przeglądzie uwzględnił Burkot wszystkie wcześniejsze dyskusje na temat powieści prowadzone w ubiegłym stuleciu. Ta szeroka perspektywa pozwoliła autorowi dostrzec pewne przemiany gatunku: fazy rozwoju i regresu, otwarcie nowych możliwości i okresy stagnacji. Burkot stara się dowieść, że na tych przekształceniach mocno zaważył rozwój powieści lat czterdziestych XIX w. (znaczenie pisarstwa Kraszewskiego) i że w stosunku do niego tendencyjna powieść wczesnego pozytywizmu, jak i dyskusje prowadzone wokół niej — były regresem. Natomiast bujny rozwój powieści realistycznej lat osiemdziesiątych tłumaczy się nie tylko przyswojeniem zasad naturalizmu, ale i twórczym wykorzystaniem zdobyczy naszej powieści realistycznej właśnie lat czterdziestych, a przede wszystkim Kraszewskiego. *Nb.* potwierdza to Henryk Markiewicz, gdy w studium *„Lalka" Bolesława Prusa* (Warszawa 1967) wskazuje na powinowactwa tej powieści z licznymi utworami Kraszewskiego.

Pomijając ową kwestię, istotną z wielu względów, należy zauważyć, że zajęcie się pisarstwem Kraszewskiego było rzeczą ważką i dla obrazu naszej literatury w. XIX podstawową. Przecież twórczość Kraszewskiego po 1864 r. rozwijała się niesłychanie intensywnie, a jego związki z krajem były bardzo bliskie. Dlatego też studia nad Kraszewskim, zwłaszcza ocena jego twórczości od r. 1860, budzić musi nasze zainteresowanie.

Wyróżniają się tu przede wszystkim prace Wincentego Danka, takie jak: *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—1872* (Wrocław 1957), wstęp do *Dziecięcia Starego Miasta* (Wrocław 1957), monografia materiałowa *Józef Ignacy Kraszewski* (Warszawa 1962), *Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego* (Warszawa 1966) i wiele rozpraw opublikowanych w czasopismach naukowych. Ukoronowaniem tych badań jest druga monografia *Józef Ignacy Kraszewski* (Warszawa 1973) — imponująca i fundamentalna praca, która obejmuje całokształt pisarstwa autora *Latarni czarnoksięskiej*. Ten bogaty plon działalności naukowej Wincentego Danka ma swą kontynuację w książce jego ucznia, Stanisława Burkota: *Powieści współczesne (1863—1887) Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Kraków 1967). Burkotowi chodzi o wyraźniejsze uwydatnienie tezy, iż Kraszewski współuczestniczył w życiu literackim kraju jako autor powieści nie tylko historycznych, ale i współczesnych, i że w tym zakresie stworzył dzieła o dużej randze ideowo-artystycznej. Analiza jego powieści powstańczych stanowi właściwie uzupełnienie wcześniejszej pracy Bożeny Osmólskiej-Piskorskiej *Powstanie styczniowe w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Toruń 1963). Fundamentalne prace Danka, jak i innych autorów o Kraszewskim, szczególnie zaś studia poświęcone jego twórczości po r. 1863, pozwalają szerzej patrzeć na proces rozwojowy literatury polskiej po upadku powstania, gdyż włączają w nurt tego procesu nie tylko utwory pozytywistów warszawskich, ale i dzieła powstałe poza jego obrębem, a mianowicie bogaty dorobek Kraszewskiego, którego autorytet nie był wówczas kwestionowany.

Książki omawiające stan świadomości estetycznej, penetrujące czasopiśmiennictwo, by obraz batalii krytycznych prowadzonych po r. 1864 był pełniejszy — stanowią cenne wprowadzenie do studiów nad twórczością wybitnych pisarzy tej epoki. Lata sześćdziesiąte przyniosły wiele interesujących prac i w tym zakresie. Pisarstwu Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza i innych poświęcono szereg publikacji, pogłębiających naszą wiedzę o ich życiu i twórczości. Są to prace o rozmaitym charakterze, o różnych założeniach metodologicznych, akcentują one raz wartości artystyczne, kiedy indziej światopoglądowe lub koncentrują się wokół dziejów życia twórców — a więc: monografie popularnonaukowe (ukazujące się najczęściej w serii „Profile"), biografie napisane przystępnie i ciekawie (seria „Ludzie Żywi"), studia problemowe i zarysy większych syntez. Różny stopień komplikacji naukowej i metodologicznej decyduje o ich odmiennym przeznaczeniu; przeważają jednak książki klarowne, zwarte, podbudowane mocno materiałem empirycznym, należycie orientujące w ważnych zagadnieniach życia i twórczości wielkich realistów.

Prawie równocześnie (lata 1964—1965) ukazały się trzy książki o Elizie Orzeszkowej, różne charakterem i założeniami. Edmund Jankowski w rozległej biografii *Eliza Orzeszkowa* (Warszawa 1964, „Ludzie Żywi") zebrał i uporządkował obfity materiał, który posłużył mu do ukazania — uderzającego szczegółowością zapisu faktograficznego — obrazu życia Orzeszkowej. Rzecz zyskała dużą poczytność nie tylko wśród historyków literatury. Trud wydawcy *Listów* Orzeszkowej opłacił się sowicie: otrzymaliśmy oto książkę, która zawiera nowy materiał wzbogacający wiedzę o kolejach losu osamotnionej mieszkanki Grodna i okolicznościach towarzyszących jej twórczości. Okazało się zatem, iż można mówić o biografii literackiej, tzn. próbie wyjaśnienia faktów związanych z pisarstwem, ale bez analizy samego pisarstwa (analiza taka *nb.* nie leżała w założeniach serii „Ludzie Żywi"). Zajęła się nią natomiast Maria Żmigrodzka, która postanowiła przebadać całość dorobku Orzeszkowej, a pierwszą częścią podjętej monografii jest tom obejmujący debiut literacki i twórczość w latach siedemdziesiątych: *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu* (Warszawa 1965). Żmigrodzka ukazuje pisarstwo Orzeszkowej na szerokim tle

pozytywistycznej batalii o nową literaturę, zajmuje się dorobkiem publicystycznym i krytyczno-literackim autorki *Pana Graby*, dąży w szczególności do ukazania tego, co było w tej twórczości typowe, charakterystyczne dla ruchu umysłowego doby popowstaniowej; śledzi związki pisarstwa młodej Orzeszkowej z myślą europejską. Opisowo-strukturalna metoda Żmigrodzkiej obejmuje interpretację obiegowych motywów i schematów fabularnych wczesnych powieści Orzeszkowej, sposobu prowadzenia intrygi, charakteru motywacji, konstruowania postaci, problemu narratora i narracji itp.

Wreszcie trzecia książka, pióra autora niniejszego szkicu, zatytułowana *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczej* (Warszawa 1965), stara się odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu doświadczenia wyniesione z powstania styczniowego, przeżycie jego klęski, obserwacja sytuacji popowstaniowej Litwy oraz dążność do przechowania i utrwalenia w społeczeństwie poczucia odpowiedzialności za losy narodu ukształtowały twórczość autorki *Gloria victis*. Omówione książki o Orzeszkowej, powstałe równolegle, a niezależnie od siebie, uzupełniają się wzajemnie i oświetlają z różnego punktu widzenia jej życie i dorobek twórczy.

Późniejsze prace nie posiadają już tak szerokiego zakroju. Studium Wojciecha Pasterniaka *Problemy oświaty i wychowania w twórczości nowelistycznej i powieściowej Elizy Orzeszkowej* (Rzeszów 1968) uwzględnia jeden ważny krąg zagadnień, natomiast niewielka rozmiarami publikacja Mieczysławy Romankówny *Eliza Orzeszkowa* (Kraków 1971) zawiera popularnie opracowaną sylwetkę pisarki i nie ma większych ambicji naukowych. Ambicje takie natomiast ma niewątpliwie książka Anny Martuszewskiej *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej* (Gdańsk 1970), wyrosła z tych zainteresowań literaturoznawczych, które na pierwszym miejscu kładą badanie form artystycznych, a w szczególności form narracyjnych, jako zasadniczego wyróżnika literackości utworów prozatorskich. Z tego punktu widzenia dokonana ocena wczesnych utworów Orzeszkowej jest wartościowym uzupełnieniem dotychczasowych badań. Autorka ukazuje, jak funkcjonowała powieść tendencyjna w płaszczyźnie narracji (wcześniejsze prace zajmowały się na ogół implikacjami tendencyjności w zakresie kreacji bohaterów i kompozycji), i czyni to poprzez analizę środków językowo-stylistycznych. Ten typ badań może okazać się bardzo użyteczny, winien być zatem kontynuowany. Oczywiście — w rozsądnie pojętych granicach; oczywiście — jeśli będzie służył ogólniejszej ocenie twórczości danego pisarza. Próbę ogarnięcia całego dorobku pisarskiego Orzeszkowej przynosi książka autora niniejszego przeglądu, która, zgodnie z założeniami serii „Profile", prezentuje w popularnym ujęciu tak twórczość jak i biografię: *Eliza Orzeszkowa* (Warszawa 1971).

Była już mowa o poświęconych Prusowi publikacjach z pierwszych lat powojennych, jak monografia pióra Szweykowskiego i zarys popularnonaukowy Kulczyckiej-Saloni. Przed paru laty ukazało się trzecie z kolei wydanie książki Kulczyckiej-Saloni w serii „Profile", gruntownie przerobione i poszerzone o nowe znaleziska i interpretacje: *Bolesław Prus* (Warszawa 1967). Wyważony sąd o pisarstwie Prusa wsparty jest bogatym materiałem dowodowym, fragmentami utworów, recenzji, opinii; zmieniono też układ pracy, dzięki czemu stała się klarowniejsza, wzbogacono także komentarz rzeczowy.

Wypełniona została również duża luka w badaniach nad Prusem, dzięki studium Stefana Melkowskiego *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa* (Warszawa 1963). Książka ta systematyzuje po raz pierwszy w tak obszernym zarysie poglądy Prusa na sztukę i literaturę, poddaje szczegółowej analizie jego aktywność w tym zakresie, ustala stosunek autora *Placówki* do głównych kierunków w sztuce XIX-wiecznej, itp. Prus był autorem szeregu uderzających

swą trafnością analiz; pisał o *Ogniem i mieczem*, dał przenikliwy komentarz do *Lalki*, był zwolennikiem malarstwa rodzajowego, płócien Gierymskiego i realistów rosyjskich; zajmował się ponadto problematyką procesu twórczego, a w szczególności — kompozycji literackiej. Melkowski omawiając te kwestie zwraca uwagę na kierunek ewolucji poglądów Prusa: pokazuje stosunek pisarza do naturalizmu, modernizmu itd. Tok wywodów Melkowskiego, może zanadto sprawozdawczy, nie obejmuje rozległych problemów estetycznych (albo je obejmuje w szczupłym zakresie) sformułowanych przez wybitnych myślicieli tego czasu.

Ostatnie lata przyniosły kilka interesujących analiz poszczególnych utworów Prusa, jak również parę prac natury materiałowej, z których na szczególne uwzględnienie zasługuje pozycja opracowana przez Krystynę Tokarzównę i Stanisława Fitę: *Bolesław Prus. 1847—1912. Kalendarz życia i twórczości* (Warszawa 1969). Autorzy zebrali imponujący a rozproszony materiał biograficzno-literacki. Trud włożony w przygotowanie tego kompendium owocować będzie w przyszłych badaniach nad Prusem.

Cenną publikacją są również *Wspomnienia o Bolesławie Prusie* (Warszawa 1962), które zebrał i ogłosił Stanisław Fita; wypowiedzi wielu znanych krytyków i pisarzy zgromadzone razem — nabierają jak gdyby nowego znaczenia i są lekturą pasjonującą. Książka Teresy Tyszkiewicz *Bolesław Prus* (Warszawa 1971), jak każdy tom „Biblioteki »Polonistyki«", przynosi sylwetkę pisarza (w tym przypadku dosyć obszernie ujętą) oraz wybór recenzji, artykułów, studiów poświęconych autorowi *Lalki*. Charakter podobny mają dwie książki, które ukazały się wcześniej w czytelnikowskiej serii „Z Żaczkiem" i prezentują w jednym przypadku *Lalkę*, w drugim — nowele Prusa. Obie publikacje pióra wybitnych prusologów: Henryka Markiewicza *„Lalka" Bolesława Prusa* (Warszawa 1967) i Janiny Kulczyckiej-Saloni *Nowelistyka Bolesława Prusa* (Warszawa 1969), zasługują niewątpliwie na uwagę. Są to małe monografie, wsparte wyborem materiałów ciekawie ukazujących dzieje recepcji danego utworu lub grupy utworów. Opracowane przede wszystkim na potrzeby szkoły, stanowią pożyteczne uzupełnienie głównych prac badawczych bądź są ich dobrze pojętą popularyzacją. Większy ciężar gatunkowy reprezentują dwie inne książki. Pierwsza z nich to zbiór studiów Henryka Markiewicza *Prus i Żeromski* (Warszawa 1964) — tu mamy na względzie głównie rozprawy poświęcone wielkim powieściom Prusa (*Lalce*, *Emancypantkom*, *Faraonowi*), przynoszące, jak zwykle u tego badacza, kompetentną analizę wybranych utworów. Druga z tych książek to Zygmunta Szweykowskiego *Nie tylko o Prusie* (Poznań 1967). Zebrane w niej szkice ukazują rozległość zainteresowań Szweykowskiego: podejmują problematykę literatury postyczniowej, dotyczą twórczości Blizińskiego, Lama, Asnyka, Kraszewskiego, a nade wszystko Prusa. Tom ten świadczy także, iż dawne prace badacza nie straciły nic ze swej wartości i stanowią cenne uzupełnienie wiedzy o tej epoce — wiedzy, którą Szweykowski współtworzył, choć zasługi jego nie zawsze były doceniane.

Wszystkie ważniejsze utwory Prusa doczekały się opracowań monograficznych (w szerszym bądź węższym zakresie): opowiadania (J. Kulczycka-Saloni), *Lalka* (Z. Szweykowski, H. Markiewicz), *Faraon* (J. Kulczycka-Saloni), *Emancypantki* (H. Markiewicz). Ta ostatnia powieść stała się przedmiotem interesującej analizy w książce Edwarda Pieścikowskiego *„Emancypantki" Bolesława Prusa* (Warszawa 1970). Nie miejsce tutaj na szczegółową ocenę tej publikacji, z wielu względów symptomatycznej. Autor, zgodnie z sugestią Stefanii Skwarczyńskiej, postanowił zbadać poetykę tzw. powieści odcinkowej, a prowadząc analizę z dużą inwencją i przenikliwością, wykazał, że *Emancypantki* nie mieszczą się w klasycznym kształcie tej odmiany gatunkowej. Co więcej, trafne konstatacje Pieścikowskiego pozwalają usytuować *Emancypantki* w nurcie literatury dojrzałego naturalizmu, na-

turalizmu proweniencji flaubertowskiej. Dla ścisłości trzeba dodać, że autor takich wniosków nie formułuje (nie używa w ogóle terminu „naturalizm"), ale wnioski ze skrupulatnie przeprowadzonej analizy do takich konstatacji prowadzą. Wynika to z faktu, że pracy Pieścikowskiego brak perspektywy historycznoliterackiej; jej siłą jest natomiast duża sprawność analityczna badacza.

Nad twórczością autora *Lalki* pracuje wytrwale od wielu lat kilku wybitnych prusologów: Zygmunt Szweykowski, Henryk Markiewicz, Janina Kulczycka-Saloni, Krystyna Tokarzówna, na teren ten wchodzą też inni badacze (zasygnalizować tu warto interesujący artykuł Stanisława Eilego *Dialektyka „Lalki" Bolesława Prusa* ⟨„Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1⟩ oraz książkę Teresy Smółkowej *Słownictwo i fleksja „Lalki" Bolesława Prusa. Badania statystyczne* ⟨Wrocław 1974⟩) i należy sądzić, iż wyniki tych badań doprowadzą do pełnej syntezy pisarstwa autora *Faraona*.

Pisarstwo Sienkiewicza cieszyło się zawsze zainteresowaniem nie tylko czytelników, ale także krytyków i badaczy, systematycznie podejmujących trud nowej interpretacji twórczego dorobku autora *Krzyżaków*. Zygmunt Falkowski w zbiorze szkiców *Przede wszystkim Sienkiewicz* (Warszawa 1959) wiele miejsca poświęcił takim problemom pisarstwa Sienkiewicza, jak: baśniowość, malarskość opisu, sztuka słowa; zajął się debiutem autora *Na marne*, jego pracą dziennikarską, związkami z Galicją, przedstawił w popularnym zakresie kolejne fazy sporu o Sienkiewicza, itp. Główną jego uwagę przyciągnęły problemy artyzmu oraz typ wrażliwości. Autor starał się uchwycić kierunki rozwoju predyspozycji pisarskich Sienkiewicza.

Ważna z wielu względów okazała się książka Zygmunta Szweykowskiego *„Trylogia" Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza* (Poznań 1973) — książka, bez której nie sposób zrozumieć dyskusji toczonej wokół *Trylogii* i która rzuca zupełnie nowe światło na ważkie problemy tego dzieła Sienkiewicza. *Trylogia* została tu potraktowana jako utwór, u którego podstaw znalazło się widzenie zdarzeń historycznych przypominające ludowe baśnie i legendy, z ich charakterystycznym czarno-białym przedstawieniem rzeczywistości, kreśleniem konfliktów wokół rozgrywek dobra i zła, a nade wszystko — takim też ujmowaniem sylwetek głównych bohaterów. Przekonywające analizy Szweykowskiego pozwalają inaczej, niż się to czyniło dotychczas, interpretować kolejne części *Trylogii*, w szczególności *Ogniem i mieczem*, co ma ważne konsekwencje przy formułowaniu ocen i wyprowadzaniu konkluzji wartościujących.

W ostatnich latach poświęcono *Trylogii* dwie książki, które nawiązują do badań Szweykowskiego, równocześnie kreśląc nowe propozycje interpretacyjne. Pierwszą z tych książek jest Lecha Ludorowskiego *O postawie epickiej w „Trylogii" Sienkiewicza* (Warszawa 1970), gdzie opisane są cechy gatunkowe powieści Sienkiewicza; drugą natomiast — praca Tadeusza Bujnickiego *„Trylogia" Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej* (Wrocław 1973). Autor zajął się tutaj teoretycznymi problemami powieści historycznej, a następnie genezą i strukturą *Trylogii*. Nader interesujące są zwłaszcza rozważania i konstatacje Bujnickiego o odmienności gatunkowej utworu oraz jego warstwie narracyjnej. Podobnie ocenić należy pracę Bujnickiego pt. *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza* (Kraków 1968). Autor poprzez analizę tekstu, z uwzględnieniem kontekstu historycznego, ukazuje jedność wyrazu artystycznego uworów młodego Sienkiewicza, począwszy od jego literackiego debiutu (*Na marne*), aż do prób dramatu (*Na jedną kartę*). Obiektem analizy stały się więc, poza wymienionymi, *Szkice węglem*, tzw. mała trylogia, utwory amerykańskie, wybrane opowiadania — po raz pierwszy tak szczegółowo i gruntownie oświetlone, również w zakresie takich kwestii, jak narracja, kompozycja, język itp.

Doczekaliśmy się i popularnej biografii — *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy* (Warszawa 1966), pióra Juliana Krzyżanowskiego. Książka ta, bogato ilustrowana, nie tylko grupuje fakty biograficzne dotychczas znane, ale wypełnia niejedną lukę, rozstrzyga niejedną wątpliwą kwestię: wybitny znawca Sienkiewicza barwnie kreśli wizerunek tego najbardziej kontrowersyjnego pisarza drugiej połowy XIX wieku. Swobodna opowieść o „żywocie i sprawach" Sienkiewicza przybliża nam wielkiego twórcę i pozwala śledzić koleje jego losu z zainteresowaniem równym naszej ciekawości towarzyszącej lekturze powieści Sienkiewiczowskich. W kilka lat później Krzyżanowski ogłosił pracę, na którą długo czekały liczne rzesze miłośników pisarstwa autora *Krzyżaków*, znakomitą monografię pt. *Twórczość Henryka Sienkiewicza* (Warszawa 1970; ukazało się już wyd. 2: 1973). Książka przynosi pełną prezentację ideowo-artystycznego dorobku Sienkiewicza, prezentację, która imponuje rozległością zainteresowań badacza i skreślona jest z charakterystycznym dla Krzyżanowskiego rozmachem. Ta fundamentalna praca zasługuje na szczególne wyróżnienie.

Otrzymaliśmy również imponujące *Pokłosie sienkiewiczowskie* (Warszawa 1973), pióra Juliana Krzyżanowskiego, będące bilansem rozległych i wszechstronnych studiów nad problemami życia i twórczości autora *Potopu*. Znajdujemy tam zatem szkice obrazujące dzieje sławy pisarza, blok rozpraw poświęconych nowelistyce, znakomite analizy wielkich powieści, przyczynki biograficzne, pouczające studia o problemach warsztatowych itp. Ujawnia się tu wielkie doświadczenie komparatysty i edytora, uderza przenikliwość sądu i dociekliwość badacza śledzącego różne zagadki życia i twórczości Sienkiewicza.

Obok publikacji historycznoliterackich odnotować trzeba prace historyków. I tak w przypadku Sienkiewicza otrzymaliśmy trzy interesujące książki: Adama Kerstena *Sienkiewicz — „Potop" — Historia* (Warszawa 1966), Stefana Kuczyńskiego *Rzeczywistość historyczna w „Krzyżakach" Henryka Sienkiewicza* (Warszawa 1967) oraz Władysława Czaplińskiego *Glosa do „Trylogii"* (Wrocław 1974) — poszerzające naszą wiedzę o realiach historycznych, problemach epoki, stosunku do nich pisarza, itp. Szczególnie pierwsza spośród wymienionych książek przynosi wiele ciekawych spostrzeżeń. Wprowadza nas w spór o historyczność *Potopu*, mający już swoją tradycję; podejmuje ważną kwestię akcesu Sienkiewicza do obozu neokonserwatystów warszawskich, ustala stosunek pisarza do źródeł historycznych, ukazuje wreszcie społeczeństwo polskie czasu wojen polsko-szwedzkich. Prace tego rodzaju stanowią nieocenioną pomoc dla historyka literatury.

Do publikacji materiałowych należy książka Tomasza Jodełki: *„Trylogia" Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki* (Warszawa 1962); ukazuje ona dzieje sporu o ideowe i artystyczne znaczenie *Trylogii* — wypowiedzi zebrane w jednym tomie pozwalają jaśniej uchwycić sens tego sporu, jego główne ogniska, nasilenie itp. Na uwagę zasługuje również monografia materiałowa wydana przez Janinę Kulczycką-Saloni w „Bibliotece »Polonistyki«": *Henryk Sienkiewicz* (Warszawa 1966), poprzedzona zwięzłym popularnym zarysem życia i twórczości Sienkiewicza.

Plonem sesji sienkiewiczowskich zorganizowanych w 50 rocznicę śmierci pisarza są dwie publikacje zawierające materiały tych spotkań. Trzon tomu: *Sienkiewicz dzisiaj. Studia i szkice* (Warszawa 1968) — stanowią referaty wygłoszone na sesji naukowej zorganizowanej przez Katedrę Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, ukazujące żywotność tradycji sienkiewiczowskich w świadomości Polaków, miejsce pisarza w naszej historii, związki jego twórczości z literaturami europejskimi, poczytność jego dzieł, stałe fascynacje jego pisarstwem, itp. Miejsce Sienkiewicza w literaturach światowych to kwestia, która dominuje w drugiej książce: *Henryk Sienkiewicz — twórczość i recepcja światowa*

(Kraków 1968); obok wypowiedzi badaczy polskich znajdują się tam głosy wybitnych specjalistów zagranicznych. Należy sobie życzyć, aby ożywienie badań nad twórczością Sienkiewicza, zamanifestowane licznymi pracami w latach sześćdziesiątych, nie wygasło, aby znalazło kontynuację w przyszłości.

Wreszcie odnotować trzeba kolejne wydanie popularnonaukowej monografii, pióra Aliny Ładyki (Nofer): *Henryk Sienkiewicz* (wyd. 4, Warszawa 1965) — poważnie zmienione, przerobione i uzupełnione, dające zgodnie z założeniami serii „Profile" sproblematyzowany wizerunek dziejów życia i twórczości autora *Szkiców węglem.*

Z badaniami nad twórczością Marii Konopnickiej związane jest przede wszystkim nazwisko Aliny Brodzkiej. Obszerne jej studium *O nowelach Marii Konopnickiej* (Warszawa 1958) po raz pierwszy w sposób tak usystematyzowany oświetliło ową ważną dziedzinę twórczości artystycznej tej pisarki, świadcząc zarazem o dojrzałości warsztatu naukowego Brodzkiej. Kolejna jej publikacja to *Maria Konopnicka* (Warszawa 1961), wydana w serii „Profile". W pracach Brodzkiej ujawnia się duża wrażliwość na problemy artyzmu pisarskiego — z tego punktu widzenia przeprowadzone analizy przynoszą wiele ciekawych konstatacji na temat form kompozycyjnych tej wybitnej nowelistki. Inny charakter mają prace Tadeusza Czapczyńskiego, który zajął się przede wszystkim biografią pisarki, ustalając wiele ważnych faktów i wypełniając niejedną lukę w tym zakresie, np. *Tułacze lata Marii Konopnickiej* (Łódź 1957). Ten typ dociekań dominuje również w książce Marii Szypowskiej *Konopnicka, jakiej nie znamy* (Warszawa 1963); wydana w serii „Ludzie Żywi", zawiera raczej materiały biograficzne (bardzo wiele ciekawych znalezisk). Odnotować tutaj wypada również książkę: *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej. Szkice historycznoliterackie, wspomnienia, materiały biograficzne* (Warszawa 1963) — do której materiały zebrał oraz instruktywny wstęp napisał Jan Baculewski. Uwagę zwracają szkice dotyczące przekładów utworów Konopnickiej na języki obce.

Długi czas pozostawała jak gdyby na uboczu twórczość Konopnickiej dla dzieci, posiadająca swoją wielką tradycję i żywa do dzisiaj. Dopiero studium monograficzne Jerzego Cieślikowskiego *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci* (Wrocław 1963) wypełnia ową lukę. Wiersze te ukazane zostały na tle dziejów gatunku. Dokładna analiza prowadzi autora do wyodrębnienia charakterystycznych motywów literackich, określenia walorów artystycznych tych wierszy (kompozycja, styl itp.) i ich funkcji wychowawczej. Również Krystyna Kuliczkowska, znana badaczka literatury młodzieżowej, podjęła te kwestie i w bardzo pożytecznej książce pt. *Wielcy pisarze — dzieciom* (Warszawa 1964) wiele miejsca poświęciła Marii Konopnickiej, omawiając ponadto i twórczość Sienkiewicza przeznaczoną dla młodzieży.

Konopnicka była uważną obserwatorką zjawisk literackich swego czasu, czynnym krytykiem — i tę jej działalność obrazuje m. in. publikacja *Konopnicka i współczesny jej świat literacki* (Warszawa 1969), gdzie pisarka ukazana została jako partnerka dialogu korespondencyjnego z Lenartowiczem, Krzemińskim, Orzeszkową. Analogiczną problematykę eksponowały referaty wygłoszone na sesji naukowej, a następnie wydane w zbiorze: *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60 rocznicę śmierci poetki* (*Kalisz, 16—17 IX 1970*) (Warszawa 1972); w pracach tych omówiono również szereg innych problemów, jak np. motywy antyczne, patriotyczne, ludowe w twórczości Konopnickiej, popularność pisarki za granicą. Jej poglądami literackimi zajął się Jan Baculewski w obszernym wstępie do tomu: M. Konopnicka, *Publicystyka literacka i społeczna* (Warszawa 1968). Tej sferze zagadnień poświęcona jest także publikacja Mieczysławy Romankówny *Maria Ko-*

nopnicka jako krytyk i recenzent (Kraków 1972), niezwykle oszczędna i lakoniczna.

Poezja i dramat doby pozytywizmu, reprezentowane, poza Konopnicką i Asnykiem, przez twórców *minorum gentium*, nie znalazły wielu komentatorów. Nowsza wiedza o tych pisarzach zawarta jest raczej we wstępach do wyborów ich pism. W sposób ogólny prezentuje dramat okresu Tadeusz Sivert we wstępie do *Dramatu mieszczańskiego epoki pozytywizmu warszawskiego* (Warszawa 1953), szczegółowiej twórczością komediową Józefa Blizińskiego zajmuje się Janina Garbaczowska w zwięzłej charakterystyce poprzedzającej jego *Komedie* (Kraków 1967); o twórczości dramatycznej Aleksandra Świętochowskiego pisze obszernie Samuel Sandler we wstępie do *Dusz nieśmiertelnych* (Wrocław 1957), który to wstęp, zgodnie z założeniami serii „Biblioteka Narodowa", posiada charakter zarysu monograficznego. Podobny charakter ma wstęp Marii Grzędzielskiej do *Wyboru utworów* Felicjana Faleńskiego (Wrocław 1971, BN) omawiający życie i twórczość poetycką tego autora. Zwracają tu uwagę fragmenty poświęcone problemom wersyfikacji i walorom artystycznym poezji Faleńskiego.

Nurt rewolucyjny w poezji tego okresu przypomniany został w książce Józefa Kozłowskiego *Pieśń Bolesława Czerwieńskiego* (Warszawa 1966), w której poza biografią znajdujemy szczegółową analizę *Czerwonego sztandaru* i jego oddziaływania na późniejszą poezję z kręgu socjalistycznego.

W odrębną grupę układają się prace poświęcone praktyce literackiej i programowi artystycznemu polskiego naturalizmu. Ciążąca nad tym prądem anatema nie pozwalała przez długie lata zająć się nim w sposób właściwy i bez uprzedzeń. Jedynie twórczość Adolfa Dygasińskiego była przedmiotem zainteresowania, i to tylko w tych jej aspektach, które mieściły się w tzw. nurcie prozy realistycznej i jako takie oddzielane były od „skażeń" naturalizmu. Dlatego też Jan Zygmunt Jakubowski skierował uwagę przede wszystkim na motywy ludowe u Dygasińskiego, ceniąc szczególnie wysoko *Beldonka* z uwagi na jego powinowactwa z gawędą ludową. W pracy monograficznej — *Zapomniane ogniwo. Studium* o *Adolfie Dygasińskim* (Warszawa 1967) — dzieje życia uzupełnione zostały analizą twórczości pisarza tak mocno zrośniętego z ziemią kielecką i polską przyrodą. Odnotowując tę publikację — nie możemy przecież zapomnieć o popularnym zarysie opracowanym przez Danutę Brzozowską *Adolf Dygasiński* (Warszawa 1957), która prezentuje przystępnie twórczość autora *Zająca*.

Zasadnicze jednak badania nad artystycznymi konsekwencjami naturalizmu, konsekwencjami manifestującymi się tak w literaturze *sensu stricto*, krytyce artystycznej, jak i sztukach plastycznych, rozwinęły się w latach ostatnich i samo ich nasilenie już jest zjawiskiem godnym uwagi. Tak zatem dwóch badaczy zajęło się literackim dorobkiem Antoniego Sygietyńskiego, głównego rzecznika naturalizmu, i ukazało odrębność tego pisarza wśród współczesnych mu twórców. Pozycję narratora w powieściach Sygietyńskiego omówił Jerzy Michno, szczegółowo analizując obiektywizm form podawczych i ich specyficzne artystyczne ukształtowanie: *Narrator w prozie Antoniego Sygietyńskiego 1880—1901* (Wrocław 1967). Powieści i opowiadania Sygietyńskiego stały się też przedmiotem pracy Zenona Urygi *Twórczość literacka Antoniego Sygietyńskiego na tle działalności krytycznej i publicystycznej* (Kraków 1966, maszynopis w Bibl. IBL, sygn. 631). Bardziej interesująca okazała się jednak krytyka artystyczna Sygietyńskiego, jego boje o nową sztukę, którymi zajmowano się już w latach powojennych (J. Z. Jakubowski, R. Zimand, A. Porębska), ale dopiero ostatnie badania ukazały wysoką rangę tej działalności krytycznej. Sprawom tym wiele miejsca w swych badaniach poświęcił Tomasz Weiss, którego wstęp do dwutomowej edycji — Sygietyńskiego *Pism kry-*

tycznoliterackich (Kraków 1971), pozwala ocenić wszechstronność zainteresowań pisarza. Próbę ich właściwego oglądu, wraz ze spojrzeniem na podstawowe problemy estetyki naturalizmu w europejskim kontekście, dał autor niniejszego szkicu w pracy: *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk* (Warszawa 1971). Książka zaś Eleonory Udalskiej *Antoni Sygietyński — krytyk teatralny* (Kraków 1974) obszernie prezentuje tę sferę działalności Sygietyńskiego, która dotychczas uchodziła uwadze jego badaczy.

Lata ostatnie przyniosły wreszcie wiele interesujących publikacji poświęconych Stanisławowi Witkiewiczowi, jego poglądom estetycznym i krytyce artystycznej. Jeśli w wielu miejscach budzi dyskusje książka Wandy Nowakowskiej *Stanisław Witkiewicz — teoretyk sztuki* (Wrocław 1970), w szczególności zaś intencje autorki ukazania Witkiewicza „jednolitego", a więc niedocenienie jego nowatorstwa z lat osiemdziesiątych, to ową odrębność z tego okresu sugestywnie przedstawia Maria Olszaniecka we wstępie do *Sztuki i krytyki u nas* (S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*. T. 1. Kraków 1971), który rozrósł się do rozmiarów obszernego zarysu monograficznego, wszechstronnie oświetlającego batalie Witkiewicza prowadzone w piętnastoleciu 1880—1895. Dopełnieniem studium Olszanieckiej jest piękny portret Witkiewicza, pióra Jana Zygmunta Jakubowskiego, otwierający tom 1 *Pism zebranych* tego pisarza: *Stanisław Witkiewicz. (Próba portretu)*. Pożyteczna edycja pt. *Stanisław Witkiewicz o sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych* (Wrocław 1972), w opracowaniu i ze wstępem Wandy Nowakowskiej, przynosi wybór cytatów zgrupowanych wokół kwestii zaznaczonych w tytule.

Prace o Sygietyńskim i Witkiewiczu stawiają w centrum uwagi problematykę sztuki polskiej lat osiemdziesiątych, a więc okresu, w którym kształtuje się nasza wielka literatura realistyczna, i wyjaśniają w wielu istotnych punktach jej przesłanki rozwojowe, przyczyny sprawcze tych przekształceń.

Wpływami naturalizmu na literaturę polską drugiej połowy w. XIX — naturalizmu utożsamionego z doktryną i pisarstwem Zoli — zajmuje się Janina Kulczycka-Saloni i w książce *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracje Emila Zoli* (Wrocław 1974) ukazuje rozległość tego zjawiska. Oświetlenie z takiego punktu widzenia dyskusji literackich prowadzonych na łamach prasy warszawskiej już było zamierzeniem ogromnie pożytecznym; autorka publikacji poszła jednak dalej, wyznaczyła sobie cel ambitniejszy: poddała analizie ten nurt literatury polskiej, w którego obrębie odnaleźć można różnorodne wpływy pisarstwa Zoli. Zebrany materiał, imponujący swymi rozmiarami, dokumentuje owe współzależności i w sposób dobitny stawia kwestię, która zawsze znajduje się w centrum uwagi badaczy tego okresu, a mianowicie: kwestię determinantów rozwoju literatury realistycznej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Ożywienie badań w latach sześćdziesiątych nad twórczością wybitnych pisarzy drugiej połowy w. XIX, jak i szeroko zakrojone studia nad stanem świadomości estetycznej polskiej krytyki artystycznej lat osiemdziesiątych — to główne osiągnięcia zbiorowego wysiłku badaczy zajmujących się literaturą i sztuką doby postyczniowej. Osiągnięciom tym towarzyszą inicjatywy zmierzające do określenia miejsca innych twórców w rozwoju kultury tego okresu. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj działalność publicystyczna Aleksandra Świętochowskiego, którym zajmowali się systematycznie w okresie powojennym Samuel Sandler oraz Jerzy Rudzki. Ten ostatni zbilansował wyniki swych badań w książce pt. *Aleksander Świętochowski i pozytywizm warszawski* (Warszawa 1968). Praca ta po raz pierwszy w sposób tak całościowy prezentuje poglądy Świętochowskiego, wydobywa główne

ich wątki społeczno-filozoficzne, systematyzuje je z dużą kompetencją i klarownością. Autor rekonstruuje światopogląd Świętochowskiego zwracając uwagę na te elementy, które związane były z nowymi ideami, jak i na te, które świadczą o klasowych ograniczeniach pisarza. Ograniczenia te pojmuje Rudzki zbyt rygorystycznie, zgodnie z tradycją interpretacji pozytywizmu wywodzącą się z lat pięćdziesiątych. Ostatnio otrzymaliśmy publikację Marii Brykalskiej *Aleksander Świętochowski — redaktor „Prawdy"* (Wrocław 1974). Wypełniono wreszcie dotkliwą lukę w badaniach nie tylko nad tym pisarzem, ale nad całym pozytywizmem, wydając Świętochowskiego *Wybór pism krytycznoliterackich* (wybór: S. Sandler, wstęp i przypisy: M. Brykalska. Warszawa 1973), który pozwala widzieć w słynnym publicyście wytrawnego znawcę literatury, zaangażowanego w walkę o jej odrodzenie. Książka ta jest kolejnym tomem „Biblioteki Studiów Literackich" PIW, serii, która przyniosła już nam *Pisma krytycznoliterackie* Piotra Chmielowskiego (Warszawa 1961) ze sproblematyzowanym wstępem Henryka Markiewicza. Jest to wiele, ale i zarazem bardzo mało. Musimy bowiem stwierdzić, że Piotr Chmielowski czeka na swego badacza i że jego nieobecność w programie naszych badań to poważne zaniedbanie, które opóźnia postęp wiedzy o literaturze tej epoki. Obserwacja tego rodzaju odnosi się również i do Adama Asnyka. Poecie temu poświęcono dotychczas niewiele uwagi — jedynie odnotować można pożyteczną książkę Marii Szypowskiej *Asnyk znany i nieznany* (Warszawa 1971), która zgodnie z założeniami serii „Ludzie Żywi" zajmuje się przede wszystkim biografią czy szerzej — biografią literacką poety.

Nazwisko Asnyka wprowadza nas na teren literatury galicyjskiej. Po długim okresie przerwy znów podjęto w latach ostatnich niektóre jej wątki. I tak w r. 1971 ukazały się trzy książki, z których dwie poświęcone są problematyce twórczości Sewera-Maciejowskiego, jedna zaś ogólnym kwestiom kształtowania się literatury tego kręgu geograficznego przed i po powstaniu styczniowym. Z owych dwu książek o Sewerze studium Eugenii Łoch przynosi sproblematyzowany opis form kompozycyjnych jego nowel: *Twórczość nowelistyczna Ignacego Maciejowskiego--Sewera* (Wrocław 1971); bardziej tradycyjny charakter ma praca Stefana Smaka *Sewer Maciejowski. Życie i twórczość* (Opole 1971), chronologicznie relacjonująca działalność literacką Sewera. Książka zaś trzecia, Janusza Maciejewskiego *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem* (Kraków 1971), niewątpliwie najciekawsza, wypełnia lukę w naszych badaniach nad literaturą polską w. XIX i to stanowi jej walor główny; natomiast zawarta w niej teza, iż przełom pozytywistyczny miał miejsce przed powstaniem styczniowym, nie jest w pełni przekonywająca. Jak wiemy bowiem, nie powstały w tym czasie znaczące w naszej kulturze utwory i ruch ten nie objął Królestwa, gdzie dokonały się po upadku powstania zasadnicze przeobrażenia społeczno-kulturalne. Można by zatem mówić o zmianie punktu widzenia: autor zwraca uwagę na aktywizację środowisk literackich Krakowa i Lwowa, na dojrzewanie młodego pokolenia w atmosferze przygotowań do powstania, na formowanie się nowej generacji, której klęska powstania inne wyznaczyła drogi. Książka przynosi kilka odrębnych szkiców omawiających ważne dla tego okresu galicyjskie pisma literackie. Jej zrębem metodologicznym jest wyzyskiwana w naszych badaniach teoria pokolenia czy też przeżycia pokoleniowego.

Przegląd prac poświęconych określonym pisarzom nie wyczerpuje problematyki badawczej, na którą składają się również i kwestie natury ogólnej, jak problemy życia literackiego, rozwój czasopiśmiennictwa, przeobrażenie postaw światopoglądowych. Zagadnienia te zostały uwzględnione w kilku pracach. Tak

np. zasłużony badacz czasopiśmiennictwa doby popowstaniowej Zenon Kmiecik opublikował niesłychanie pracowitą monografię petersburskiego tygodnika: *„Kraj” za czasów Erazma Piltza* (Warszawa 1969), a następnie wydał książkę *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu (1864—1885)* (Warszawa 1971), która wyróżnia się rzeczowością i przynosi solidną wiedzę z tego zakresu. Jest to bardzo pożyteczny przewodnik po czasopismach warszawskich lat 1864—1885, informujący o ich dziejach, profilu, utarczkach z cenzurą, określający rolę czasopism w rozwoju ówczesnych pojęć i miejsc w batalii o nowe zasady społeczne.

Życie literackie doby popowstaniowej prezentuje w monograficznym ujęciu Janina Kulczycka-Saloni: *Życie literackie Warszawy w latach 1864—1892* (Warszawa 1970). Książka wprowadza w atmosferę epoki, ukazuje wielki trud całego pokolenia popowstaniowego, które tak aktywnie włączyło się w nurt życia polskiego, krępowanego despotyzmem carskim, i mimo przeciwności losu pozostawiło trwałe ślady w kulturze narodowej. Autorka uwydatnia cały rozmach tego działania i jego nieprzemijającą wartość. Oczywiście istnieją jeszcze luki w tym obrazie, ale jego pierwsze kontury zostały zarysowane. Z ogólnym spojrzeniem na problemy pozytywizmu spotykamy się w monografii materiałowej pt. *Pozytywizm* (Warszawa 1971), opracowanej przez Janinę Kulczycką-Saloni i wydanej w „Bibliotece »Polonistyki«”. Poza instruktywnym wstępem czytelnik znajdzie tam interesujący wybór wypowiedzi ówczesnych — tak europejskich jak i polskich — przedstawicieli tego kierunku.

Z przedstawionej dotychczas relacji wynika, że główny wysiłek badaczy skupił się wokół twórczości znanych pisarzy epoki, że w mniejszym stopniu uwzględniano okoliczności, które towarzyszyły poczynaniom twórczym bądź ogólnym problemom literatury tego czasu. Można tu odnotować zaledwie kilka prób tego rodzaju, w których starano się spojrzeć na przemiany postaw światopoglądowych, ujawniające się również na terenie literatury i współdecydujące o jej ewolucji. Z takim ujęciem problematyki spotykamy się w książce Romana Zimanda *Dekadentyzm warszawski* (Warszawa 1964), która zajmuje się charakterystycznym dla lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kierunkiem ewolucji postaw światopoglądowych zmierzających w stronę dekadentyzmu; podobnie w publikacji Tomasza Weissa: *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880—1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)* (Kraków 1966), omawiającej zgodnie ze sformułowaniem tytułowym sprawę zmierzchu pozytywizmu oraz tych przewartościowań, które objęły również sferę świadomości artystycznej.

W ostatnim okresie historycy filozofii poświęcili specjalną sesję naukową problemom filozoficznym polskiego pozytywizmu; referaty sesji udostępniono w zbiorowej książce pt. *Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiany* (Wrocław 1972), ogromnie cennej i pożytecznej przy badaniach historycznoliterackich. Przede wszystkim uderza fakt zajęcia się problematyką filozoficzną polskiego pozytywizmu, traktowaną dotychczas po macoszemu, choć znajomość jej wiele znaczy dla właściwej oceny całej epoki.

Wreszcie wspomnieć wypada o inicjatywach, które nie sytuują się w jakimś określonym nurcie badań czy pewnej tradycji. Są one wynikiem specjalnych zainteresowań i dotyczą wyodrębnionych zakresów tematycznych. Należą tutaj: książka Artura Międzyrzeckiego *Warszawa Prusa i Gierymskiego* (Warszawa 1957), nowa rzecz Ludwika Bohdana Grzeniewskiego *Warszawa Aleksandra Gierymskiego* (Warszawa 1973), a z innego zupełnie zakresu tematycznego książka dwóch autorów: Jana Detki i Krzysztofa Dunina-Wąsowicza *Współuczestnicy narodowej sprawy. Proza polska o udziale chłopa w powstaniu styczniowym i dojrzewaniu jego naro-*

dowej świadomości (Warszawa 1973). Publikacje te odnotowuje się tutaj dla porządku, jako że związane są tematycznie z drugą połową XIX wieku.

Z przeglądu tego wynika, iż w ostatnich latach podjęto poważny trud zmierzający do szerszego oświetlenia życia i twórczości pisarzy polskich doby pozytywizmu i naturalizmu. Przedstawione powyżej prace przyniosły dużo nowego materiału faktograficznego i zawierają wiele uderzających trafnością analiz i interpretacji.

Poszerzeniu bazy materiałowej służą innego typu inicjatywy wydawnicze, spośród których przede wszystkim należy wymienić serię „Obraz Literatury Polskiej", w szczególności część pt. *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, jako bezpośrednio związaną z omawianą tu epoką. „Obraz Literatury Polskiej", będący swoistą kontynuacją *Stu lat myśli polskiej*, ukazuje wszystkich pisarzy danej epoki, wybitnych i drugorzędnych; w przypadku pierwszym przynosi zwięzłą sylwetkę oraz biografię, w przypadku drugim — ponadto wybór celniejszych utworów bądź ich fragmentów. Tom 1 (1965) serii pozytywistycznej poświęcony jest poezji (zawiera również pożyteczny szkic Janiny Kulczyckiej-Saloni *Programy i dyskusje literackie*; tom 2 (1966) obejmuje sylwetki prozaików; tom 3 (1969) — dramatopisarzy i krytyków literackich; wreszcie tom 4 (1971) — wizerunki twórców związanych w różnym stopniu z naturalizmem. To fundamentalne wydawnictwo pozwoliło spenetrować rozległy obszar literacki, uporządkować ogromny materiał faktograficzny, zbilansować dotychczasowe rezultaty badań cząstkowych, tak natury materiałowej jak i interpretacyjnej, stworzyło w pewnym stopniu podstawy do przyszłej syntezy historycznoliterackiej okresu.

Rejestrując zbiorowe inicjatywy wydawnicze warto odnotować pracę Katedry Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego* (Warszawa 1964). Jubileuszowa w swym zamierzeniu, koncentruje się ona wokół motywów powstania styczniowego w literaturze polskiej, ukazuje ich żywotność w twórczości pisarzy doby popowstaniowej, dla których klęska powstania stała się wielkim przeżyciem pokoleniowym, ujawniającym się w wielu ważkich utworach tego okresu.

Szeroko zakrojone studia nad literaturą polską drugiej połowy XIX w. powinny być uwieńczone wartościową syntezą. W zakresie potrzeb szkoły średniej postulat ten został zrealizowany przez Janinę Kulczycką-Saloni i Alinę Nofer-Ładykę. Powstała książka w pierwszej swej wersji: *Literatura polska okresu realizmu i naturalizmu* (Warszawa 1968), przeznaczona jest dla nauczycieli, w drugiej zaś: *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku. Realizm i naturalizm* (Warszawa 1969) — dla uczniów szkół średnich. Solidny przegląd istotnych zjawisk ideowo-artystycznych: powieści, dramatu, poezji, publicystyki, zwięzłe sylwetki twórców — oto walory owego podręcznika, popularnego przecież w założeniu. Ambitniejsze cele zostały zrealizowane w podręczniku uniwersyteckim wydanym przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego — *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu* (Warszawa 1974). Fragment tego podręcznika, opracowany przez Janinę Kulczycką-Saloni, omawia epokę postyczniową. Jednakże i tam nie można było wyczerpać, w jednym właściwie rozdziale, złożonej problematyki artystycznej tej epoki.

Zrobiono wiele. Życie i twórczość najwybitniejszych pisarzy zostały wielokrotnie oświetlone z różnych punktów widzenia (materiały biograficzne, naszkicowane ewolucje twórczości, analityczne studia szczegółowe), dokonano poważnego kroku naprzód w badaniach nad krytyką literacką okresu, postawiono szereg istotnych kwestii natury ogólnej (pozytywizm a realizm krytyczny, sprawa naturalizmu),

zwrócono uwagę na związki literatury z życiem społeczno-narodowym doby popowstaniowej, udostępniono wiele podstawowych tekstów krytycznych, opracowań bibliograficznych, w ogóle — poszerzono znacznie bazę materiałową, ważną dla sformułowania ogólnej syntezy epoki.

Istnieją tu jednak widoczne luki, których nie wypełniają opracowania tego typu, jakimi są popularny podręcznik Janiny Kulczyckiej-Saloni i Aliny Nofer-Ładyki czy wspomniana część monumentalnego „Obrazu Literatury Polskiej" — z wielu względów cenne i wartościowe, ale przynoszące raczej rezultaty dotychczasowych badań i poszukiwań niż nową syntezę epoki. Taka synteza czeka jeszcze na swoją szerszą realizację. Jest to dalej pilna potrzeba i należy uczynić wszystko, by prace pomyślnie dobiegły końca. Nie można bowiem czekać, aż wszystkie luki w badaniach nad literaturą polską okresu pozytywizmu zostaną wypełnione — a dać należy obraz epoki, jaki rysuje się nam obecnie. Nie powinno to przeszkadzać w nakreśleniu nowych potrzeb i zadań, które będą tym widoczniejsze, im szerszy obraz literatury polskiej po r. 1864 zostanie spenetrowany, im więcej problemów i kwestii podniosą prace szczegółowe. Do pilnych zaś należałoby zaliczyć następujące: rewizję błędnych założeń w ocenie polskiego naturalizmu i przebadanie rozległego materiału literackiego, szczególnie z lat osiemdziesiątych (artystyczny program naturalizmu i jego wpływ na kształtowanie się dojrzałej prozy realistycznej tego okresu, czasopismo i grupa artystyczna „Wędrowca", jej atak na estetykę idealistyczną, powiązania wybitnych pisarzy epoki z naturalizmem itp.). Aby dokonać tej pracy, trzeba w sposób bardziej generalny spojrzeć na recepcję w drugiej połowie XIX w. Taine'a i innych estetyków europejskich oraz gruntowniej określić wpływ naturalistów francuskich na naszą świadomość artystyczną.

Drugim ważnym kręgiem tematycznym jest żywotność wielkiej tradycji romantycznej w twórczości wybitnych pisarzy pozytywizmu: tradycja ta bardzo często ujawnia się zupełnie niespodziewanie w największych dokonaniach pisarskich epoki. Na uboczu też pozostają nadal badania nad teatrem tego okresu, satyrą czy różnymi formami wypowiedzi dziennikarskich. Poczyniono pierwsze kroki w badaniach nad życiem literackim epoki, ale ciągle jeszcze istnieje potrzeba szerokiej penetracji obszaru czasopiśmienniczego.

Krzyczącym zaniedbaniem jest ponadto brak większych prac poświęconych działalności krytycznej Piotra Chmielowskiego.

Potrzebna jest — rzecz zrozumiała — kontynuacja badań nad życiem i twórczością Prusa, Orzeszkowej, Sienkiewicza, Konopnickiej, chociaż w tej dziedzinie zrobiono już wiele i nie ma rażących luk czy białych plam. Okres 1960—1970, na który przypadło 50-lecie zgonu wybitnych twórców drugiej połowy w. XIX, przyniósł z tej okazji niemało cennych publikacji indywidualnych bądź zbiorowych i stanowił niewątpliwie ożywienie badań nad dorobkiem ideowo-artystycznym wielkich realistów. Plonem tych prac były w wielu przypadkach książki uderzające przenikliwością w widzeniu złożonych problemów twórczości pisarzy doby popowstaniowej. Chodzi obecnie o to, by owo rocznicowe ożywienie przekształcić w systematyczne badania. Zauważyć należy jednak, że mamy monografie wielkich twórców epoki adresowane do wyrobionych, ale niefachowych czytelników, brak natomiast monografii naukowych *sensu stricto*. Brak jest również poważniejszych prac poświęconych różnorodnym formom wypowiedzi literackiej (formy narracji, ukształtowanie językowe wypowiedzi artystycznych, typ epiki i cechy gatunkowe powieści, jej przekształcenia, typy strukturalne, związki z powieścią europejską itp.). Szczegółowe uwagi na te tematy rozsiane są we wszystkich pracach, ale nie ma ujęć przekrojowych, syntetyzujących dotychczasowe rezultaty badań.

W różnych ośrodkach uniwersyteckich działają zespoły zajmujące się literaturą polską drugiej połowy w. XIX, realizowane są też inicjatywy całkowicie indywidualne — chodzi więc o to, by rozproszone wysiłki skoordynować i cały program badań, uwzględniający potrzeby współczesnej humanistyki, realizować we wspólnym działaniu.

Jan Detko

August Grychowski, LUBLIN i LUBELSZCZYZNA W ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI PISARZY POLSKICH OD ŚREDNIOWIECZA DO 1968 R. (Posłowie napisał Stanisław Fita). Lublin 1974. Wydawnictwo Lubelskie, ss. 424 + errata na wklejce.

August Grychowski (1888—1973) był przez wiele lat nauczycielem języka polskiego w szkołach średnich w Siedlcach, a potem w Lublinie, najdłużej w Państwowym Gimnazjum i Liceum im. Stanisława Staszica. Studia odbył — jeszcze przed pierwszą wojną światową — w Uniwersytecie Jagiellońskim. Swą nieprzeciętną wiedzę wyspecjalizował w jednym kierunku i doszedł przy końcu życia do dużego dzieła, którego ukazania się w trzeciej redakcji nie doczekał. Był patriotą lubelskiego regionu. Już 25 marca 1928 wystąpił na łamach „Głosu Lubelskiego" z postulatem prowadzenia badań regionalnych na Ziemi Lubelskiej i na Podlasiu [1]. W kilka lat później ogłosił pierwszy artykuł z zakresu tematu, nad którym pracował całe życie [2]. Pierwszą część dzieła (objętościowo przeszło połowę) doprowadził do wydania własnym nakładem tuż przed drugą wojną światową [3]; równocześnie opublikował następny rozdział kontynuowanej pracy [4]. Jej wznowienie wraz z dalszym ciągiem, doprowadzającym opowieść do momentu odzyskania niepodległości przez Polskę, ukazało się nakładem Wydawnictwa Lubelskiego w 1965 roku [5]. Redakcja trzecia, ogłoszona nakładem tego samego wydawnictwa, bogatsza jest od drugiej nie tylko w szczegółach: szerszy jest zakres książki, dotyczy ona pisarzy związanych nie tylko z Lublinem, ale i z ziemią lubelską.

Nadał autor książce — w wydaniu 3 — charakter nie tylko historycznoliteracki, ale również, co nie zawsze wypadło szczęśliwie, historyczny: rozdziały poświęcone poszczególnym epokom poprzedza autor długimi wywodami o losach ziemi

---

[1] Informacje te podał S. Fita w posłowiu do omawianej książki (s. 399).

[2] A. Grychowski, *Lubelskie w życiu i twórczości Jana Kochanowskiego*. „Głos Lubelski" 1932, nr 49—59. Po wojnie ogłosił jeszcze kilka odprysków ze swej pracy: *Mickiewicz a Lubelskie*. „Kamena" 1955, nr 10—12; *Długosz o Lublinie*. „Kultura i Życie" (dodatek do „Sztandaru Ludu") 1958, nr 49; *Lubelski Judym* [Gustaw Doliński]. Jw., nr 40; *Poeta z Czernięcina*. Jw., nr 41; *Losy Klonowica jako temat literacki*. „Kamena" 1961, nr 10; *Na marginesie notatki autobiograficznej Biernata z Lublina*. „Pamiętnik Literacki" 1961, nr 4.

[3] A. Grychowski, *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich*. Cz. 1: *Pisarze staropolscy, pseudoklasycy, romantycy*. Lublin 1939.

[4] A. Grychowski, *Pozytywiści*. „Sprawozdanie Gimnazjum i Liceum im. Stanisława Staszica za rok szkolny 1938/39" (Lublin) 1939.

[5] A. Grychowski, *Lublin w życiu i twórczości pisarzy polskich od średniowiecza do r. 1918*. Lublin 1965.

lubelskiej i jej społeczeństwa w danym okresie. Partie te zajmują łącznie sto kilkadziesiąt stronic. Procent to stanowczo za duży. Nad sprawami historycznymi, poruszanymi w książce, autor nie panuje w takim stopniu jak nad materiałem historycznoliterackim. Natomiast należy z radością powitać rozszerzenie zakresu czasowego w wydaniu 3: rzecz doprowadzona została do r. 1968; lata powojenne widziane są jednak niestety tylko jak gdyby „z lotu ptaka".

Recenzentowi, który drugą edycję książki witał na łamach „Ruchu Literackiego" [6] i tam postulował rozszerzenie zakresu terytorialnego, objęcie całej ziemi lubelskiej, by renesansowy Zamość z Simonidesem, Puławy Czartoryskich z Kniaźninem, wreszcie „Nałęczów Prusa i Żeromskiego" (jak nazwał to miasto inicjator założenia Muzeum Prusa w Nałęczowie) [7] nie pozostały „za burtą", wypadnie cieszyć się, że autor, przygotowując edycję 3, poszedł za tą wskazówką.

Jak w każdym informatorium, dadzą się w książce Grychowskiego zauważyć liczne luki i niedokładności.

Słusznie rozpoczął autor od Wincentego Kadłubka, stwierdziwszy, iż w fantastycznej opowieści jego kroniki przysłowiowym ziarnem wśród plew jest pierwszy znany nam zapis nazwy Lublin. Tytułem uzupełnienia godzi się przypomnieć, iż rękopis Biblioteki Czartoryskich w Krakowie (sygn. 1313) zawierający XV-wieczny odpis *Kroniki* informuje o objaśnianiu jej w r. 1481 przez Tomasza z Bogusławic, rektora szkół w Lublinie. Tu należy podkreślić skrupulatność Grychowskiego, który nie pominął nawet tak mało znaczącej postaci jak Mikołaj z Lublina. Jednakże warto było przy tej okazji wspomnieć, że postać tę wprowadził na karty dziejów literatury Aleksander Brückner, zaś informatorami jego, przeglądającymi archiwa lubelskie, byli Hieronim Łopaciński i Jan Ambroży Wadowski [8]. (Przy omawianiu innych pisarzy przywołuje autor niekiedy również nazwiska badaczy zajmujących się nimi.)

Oczywiście postulat uzupełnień w oparciu o rękopisy nie może być w żadnym wypadku traktowany jako zarzut w stosunku do autora pracy. Należy właśnie z całym uznaniem przypomnieć, że autor przebadał *Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis* dla wydobycia stamtąd nazwisk synów ziemi lubelskiej studiujących w dawnych wiekach w Krakowie.

Warto byłoby ponadto wykorzystać wyniki językoznawczej pracy Marii Karplukówny, która nazwę „lublińska" wydobyła z tekstów Andrzeja Glabera (w jego tłumaczeniu Miechowity, 1535) i Marcina Bielskiego (w *Kronice*, 1564) [9].

Nie figuruje w ogóle w dziele Grychowskiego nazwisko Andrzeja Krzyckiego. Godzi się przypomnieć, że jako biskup przemyski upamiętnił on wierszowanym epitafium, umieszczonym w kościele dominikanów w Lublinie, Mikołaja Firleja. Już Szymon Starowolski przytoczył je w *Monumenta Sarmatarum* (Cracoviae

---

[6] J. Starnawski, *Z najnowszych lublinianów literackich*. „Ruch Literacki" 1966, nr 1, s. 45—49.

[7] F. Araszkiewicz, *Dzieła i twórcy*. Warszawa 1957, s. 200—220.

[8] A. Brückner, *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*. Kraków 1893. Odb. Z „Rozpraw Wydziału Filologicznego AU" t. 22. — List Brücknera do Hieronima Łopacińskiego z 24 III 1892 opublikowany w: J. Starnawski, *Czterdzieści listów Aleksandra Brücknera do Hieronima Łopacińskiego*. Cz. 1: *Listy 1—21*. „Slavia Occidentalis" t. 26 (1967), s. 211.

[9] M. Karplukówna, *Relikty prasłowiańskiego l epentetycznego w staropolskich nazwach miejscowych*. „Onomastica" 1964, nr 1/2, s. 53—54, przypis.

1655)[10]. Temuż Mikołajowi Firlejowi poświęcił „nagrobek" Jan Kochanowski[11], czego także Grychowski nie podał.

Gorzej, że całkowicie pominięty został Jan Dantyszek, proboszcz parafij Gołąb i Rudno w Lubelskiem. Akta dotyczące jego probostwa gromadził i zapewne pragnął opublikować Hieronim Łopaciński; informacja o nich ukaże się w najbliższej przyszłości[12].

Liczne koneksje Reja z ziemią lubelską zostały jako tako uwzględnione; nie wykorzystano jednak materiałów z ostatniego przyczynku gromadzącego archiwalia dotyczące pisarza[13]. W Popkowicach, w których Rej „*spoliavit*" kościół, syn poety Krzysztof po śmierci ojca osadził protestanckiego ministra i zamienił odbudowaną świątynię na zbór. Uszły też uwagi Grychowskiego dwa drobiazgi dotyczące związków Reja z Ziemią Chełmską ogłoszone na łamach „Kameny"[14]. Pierwsza z tych publikacji wykorzystuje m. in. relację Józefa Wereszczyńskiego o Reju, znaną Grychowskiemu (zob. s. 16); druga wysuwa ponętną hipotezę, iż obelisk w tzw. Grobisku koło Krupego, położonym w pobliżu Rejowca, stanowił rodzaj mauzoleum poety. Hipoteza dla patriotyzmu lubelskiego pociągająca; ambaras w tym, że brak dla niej dowodu.

Spośród dotyczących ziemi lubelskiej fraszek Kochanowskiego obok tych, które zacytował Grychowski, można wymienić: *O Koźle* (inc.: „Kozieł, kto go zna" — Kozieł był ziemianinem z Lubelskiego); *Nagrobek Jej M. P. Wojewodzinej Lubelskiej* oraz fraszkę *Do Mikołaja Firleja*. Nazwisko Firleja wymienia jednak Grychowski parokrotnie — i słusznie. Rezydencją Firlejów była Dąbrowica, odległa o 6 km od Lublina. Ze względu na urzędy piastowane przez przedstawicieli tego rodu, związane z Lublinem, wzmiankuje o nich Orzechowski w *Quincunxie* — i o tym też należało wspomnieć.

Orzechowskim, prawie całkowicie pominiętym[15], warto było zająć się z innej jeszcze okazji: jego przemówienie sejmowe z r. 1566 wygłoszone w Sądowej Wiszni[16] zapowiada parokrotnie sejm mający się odbyć w Lublinie. Na sejm ten przesłał Orzechowski Piotrowi Myszkowskiemu *Apologię „Quincunxa"*; wtedy również korespondował z przebywającym w Lublinie Andrzejem Dudyczem.

O Samuelu Maciejowskim podał autor szczegóły nie związane z Ziemią Lubelską (s. 15), poskąpił natomiast wiadomości, iż był on prepozytem farnego kościoła Św. Michała w Lublinie.

Wspomniany został Wojciech Basai (Bassaeus) ze Szczebrzeszyna, ale — podob-

---

[10] Do kanonu poezyj Krzyckiego wcielił ów nagrobek K. M o r a w s k i (A. C r i c i i *Carmina*. Cracoviae 1888, s. 173).

[11] J. K o c h a n o w s k i, *Dzieła wszystkie*. Wydanie pomnikowe. T. 3: *Carmina Latina*. Varsaviae 1884 (*recte*: 1886), s. 194.

[12] Biblioteka im. H. Łopacińskiego w Lublinie, rkps 449—450. Nowe opracowanie materiałów zgromadzonych przez Łopacińskiego, pt. *Dantiscana nova*, przygotowuje autor recenzji.

[13] Zob. J. S t a r n a w s k i, *Nowe materiały archiwalne do biografii M. Reja*. „Archiwum Literackie" t. 10: *Miscellanea staropolskie*. 2. Wrocław 1966, s. 5—17.

[14] Z. W. O k o ń, *Związki Reja z ziemią chełmską*. „Kamena" 1969, nr 23. — Z. V o g e l s a n y, *Związki Reja z ziemią chełmską*. Jw., 1970, nr 3.

[15] Jest tylko wzmianka o wmieszaniu się Orzechowskiego w sprawę Walentego z Sieradza, plebana z Krzczonowa (s. 30).

[16] Pierwodruk w: *Orichoviana. Opera inedita et episculae Stanislai Orzechowski*. Edidit I. K o r z e n i o w s k i. Cracoviae 1891, s. 619—628. BPP 19. Następne edycje w: *Wybór mów staropolskich*. Wybrał i opracował B. N a d o l s k i. Wrocław 1961, s. 158—168. BN I 175. — „Rocznik Przemyski" 13/14: 1970 (druk.: 1973), s. 103—111.

nie jak przy innych nazwiskach — niedostatecznie wykorzystano tu *Scriptorum Polonicorum Hekatontas* (1625; wyd. 2: 1627) Starowolskiego. W bibliotece Seminarium Duchownego w Płocku istniał do ostatniej wojny (Niemcy wywieźli go do Królewca) unikatowy chyba egzemplarz polskiego poematu Wojciecha ze Szczebrzeszyna *Wyprawa niewinnego człowieka*, nie przebadany przez nowszych historyków literatury. Drobny fragment tego utworu uratował od zguby Starowolski, cytując go po łacinie w swym dziele [17].

Nieco więcej dzieł, niż podaje Grychowski, można było wymienić z kręgu Zamoyskiego i Zamościa. Sam kanclerz — hetman, twórca Akademii, był utalentowanym mówcą i poniekąd pisarzem, a według świadectwa utrwalonego przez Franciszka Bohomolca — przygodnie bywał poetą. Grychowski wymienia jego dzieło *De senatu Romano*. Godziło się również wspomnieć o jego mowach, choćby o tej, którą witał Henryka Walezego, czy o mowie na sejmie r. 1597, włączonej do antologii wydanej w „Bibliotece Narodowej" [18]. Sylwetkę Zamoyskiego jako pisarza skreślił Szymon Starowolski w *Hekatontas*, dopełnił ją nieco w dziełku *De claris oratoribus Sarmatiae* (1628) i w *Declamatio contra obtrectatores Poloniae* (1631). Jego dzielność wojenną charakteryzował w *Sarmatiae bellatores* (1631) i w *Institutorum rei militaris libri VIII* (1639), przygodnie i w innych dziełach.

Nie wymienił Grychowski żadnej z mów żałobnych poświęconych Zamoyskiemu, mimo iż pochodziły od wybitnych ludzi: od Adama Burskiego i od Fabiana Birkowskiego [19].

Informując o stosunkach Dawida Hilchena z Zamoyskim uwzględnił Grychowski (zob. s. 47) aktualny stan badań. Nie można mieć pretensji, że nie znał poematu napisanego przez gdańszczanina przebywającego w kręgu Hilchena w Rydze, Daniela Hermanna, na cześć nowo powstałej Akademii i wydanego z przedmową Hilchena (1594); edycja tego prawie nie znanego poematu została przygotowana dopiero w roku 1974 (jeszcze nie ujrzała światła dziennego).

Grychowski wspomina o Piotra Cieklińskiego *Potrójnym z Plauta* (s. 46), ale nie cytuje wzmianki o „furmanie z Lublina" (w. 2046). Można darować pominięcie jednej jeszcze drobnej informacji: *Potrójny* był niedawno na warsztacie polonisty kończącego studia w Lublinie; fragment magisterskiej pracy został ogłoszony drukiem [20].

---

[17] Zob. Sz. Starowolski, *Setnik pisarzów polskich [...]*. Opracowali F. Bielak i J. Starnawski. Kraków 1970, s. 123—124.

[18] Zob. *Oratio qua Henricum Valesium Regem renuntiat*. Parisiis 1573. Przekład polski autorstwa J. Niemirskiej-Pliszczyńskiej i K. Plucińskiego zamieściły „Roczniki Humanistyczne" (t. 14, z. 3 ⟨1966⟩). — *Wybór mów staropolskich*, s. 205—230. — R. Heidenstein (*De vita Joannis Zamoyscii*. W: *Colectanea vitam resque gestas Joannis Zamoyscii illustrantia*. Wydał A. T. Działyński. Poznań 1861, s. 131) przekazał świadectwo o „poezjach" łacińskich Jana Zamoyskiego. Spopularyzował rzecz F. Bohomolec (*Życie Jana Zamoyskiego [...]*. Warszawa 1775, s. 286, 315). Jeden z dystychów Zamoyskiego cytowanych przez Bohomolca dotyczy „bagna Owidiuszowego" (*„palus Ovidiana"*). Zob. T. Mikulski, *U grobu polskiego Owidiusza*. W: *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*. Kraków 1936.

[19] Zob. J. Łukasiewicz, *Historia szkół w Koronie i W. Księstwie Litewskim od najdawniejszych czasów aż do 1794 r.* T. 3. Poznań 1851, s. 460. — F. Birkowski, *Mowy pogrzebowe i przygodne*. Wydał A. Szlagowski. T. 1. Warszawa 1901, s. 155—173.

[20] K. Sikora, *Kilka uwag o „Potrójnym z Plauta" Piotra Cieklińskiego*. „Eos" 1964, z. 2.

Wzmiance o Adama Burskiego *Dialectica Ciceronis* (s. 43) nie towarzyszy informacja o światowej sławie tego dzieła. Obok filologicznych osiągnięć Andrzeja Patrycego Nideckiego jest to drugi wzlot naszej humanistycznej filologii [21].

O Szymonowicu-Simonidesie czytamy sporo. Grychowski wydobył z jego poezyj łacińskich to wszystko, co łączy się z Zamościem, przypomniał „poetę wierzb nad Purem" [22]. Zabrakło jednak paru jeszcze spraw. W ostatnich latach posunęły się badania komparatystyczne nad sielankami polskimi [23], a także nad biblioteką poety [24]. Bibliografia nie rejestruje edycji pt. *Sielanki i pozostałe wiersze polskie,* opracowanej przez Janusza Pelca (Wrocław 1972, BN I 182), ani odkrywczych przyczynków Pelca i Tadeusza Witczaka [25]. Najistotniejszym brakiem jest pominięcie ważnej karty w dziejach recepcji największego w dawnej literaturze naszej poety Zamościa. W roku 1929 środowisko zamojskie, pozbawione wyższej uczelni, uczciło poetę z okazji 300-lecia jego śmierci w sposób godny akademii nauk. Zjazd odbyty w Zamościu, połączony również z „wizją lokalną" w pobliskim Czernięcinie, upamiętniają ważne publikacje [26]. Należało też poinformować, że dworek Simonidesa w Czernięcinie istniał jeszcze do niedawna, dziś pozostała już tylko belka z łacińskim napisem złożona w muzeum krasnostawskim.

Pochodzące z początku XVII w. *Wiersze zbieranej drużyny* zawierają taką oto fraszkę o Lublinie:

Niebezpieczna w Lublinie chodzić do zamtuza,
Jeśli nie w łeb, to w główkę obawiaj się guza [27].

---

21 Zob. M. P l e z i a: *Dzieje filologii klasycznej w Polsce od początku XVII do początku XX wieku.* „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej" Seria A, z. 9 (1966), s. 68; *Wkład polskiej filologii klasycznej w naukę światową.* „Nauka Polska" 1970, nr 4, s. 53.

22 Na s. 45 nazwę tę podano omyłkowo: Por.

23 J. Ł a n o w s k i, *„Czarów" Szymonowica parantela klasyczna, pokrewieństwo renesansowe, kształt rodzimy.* W zbiorze: *Charisteria Th. Sinko [...] oblata.* Varsaviae 1951. — J. Ł a w i ń s k a, *Szymonowic jako naśladowca Teokryta.* „Eos" 1961, z. 1. — M. C y t o w s k a, *O „Wierzbach" Szymonowica na nowo.* „Meander" 1962, nr 5.

24 J. S t a r n a w s k i, *Biblioteka Simona Simonidesa. (W czterechsetną rocznicę urodzin poety).* „Roczniki Humanistyczne" t. 8, z. 1 (1959). — J. W i k t o r o w i c z, *Lukrecjusza „De rerum natura" w księgozbiorze Szymona Szymonowicza.* „Rocznik Biblioteki Narodowej" 1968.

25 J. P e l c, *Szymonoviciana.* „Archiwum Literackie" t. 10. Wrocław 1966. — T. W i t c z a k, *O trzech pseudo-szymonowicianach.* „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 2.

26 Wymienić tu trzeba przede wszystkim tom *Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia.* Pod redakcją S. Ł e m p i c k i e g o. Zamość 1929. — Kroniką obchodu jest *Pamiętnik Zjazdu naukowego im. Szymona Szymonowicza w Zamościu we wrześniu 1929.* Zamość 1930. — Osobną publikacją „na fali zjazdu" była ważna praca S. K o t a *Helmstedt i Zamość. Z dziejów kultury humanistycznej.* Zamość 1929. — Ze względów regionalnych warto było wymienić artykuły P. K r z o w s k i e g o: *Szymon Szymonowicz w Czernięcinie nad Purem* („Tęcza" 1929, nr 18) i *300-lecie Szymonowicza* („Kurier Poznański" 1929, nr 34).

27 Fraszka ta zamieszczona została w antologii: *Poeci polskiego baroku.* Opracowały J. S o k o ł o w s k a, K. Ż u k o w s k a. T. 2. Warszawa 1965, s. 590.

Zasługiwała na zacytowanie również fraszka Alberta Inesa pt. *Prawo Krupy z Krzyżakami*[28]. Dotyczy ona ziemianina z Lubelskiego, rezydującego w Krupem, 4 km od Krasnegostawu. Ruiny zamku renesansowego oglądamy w Krupem do dziś.

Twórca *Wirydarza poetyckiego*, Jakub Teodor Trembecki, we fraszce *Motivum do lubienia jednej damy* uzasadnia „lubienie" m. in. pochodzeniem z ziemi lubelskiej. A fraszkę adresował do Joanny Niezabitowskiej, istotnie „z lubelskiego kraju".

Szymon Starowolski wspomniany został krótko jako autor *Polonii* (s. 23). Można zaś było z *Hekatontas* wyliczyć biogramy pisarzy związanych z Lublinem i z Zamościem (Klonowic, Hilchen, Simonides i inni), a z *Sarmatiae bellatores* przede wszystkim biogram Leszka Czarnego, w którym autor swoimi słowy relacjonuje znaną już Długoszowi (i za nim powtórzoną przez Grychowskiego, s. 7) historię założenia kościoła farnego Św. Michała w Lublinie.

Kaspra Drużbickiego wspomniano bardzo krótko (s. 54); można było napisać co nieco o jego międzynarodowej sławie, aktualnej jeszcze w XX wieku. Dzieło tego autora, pt. *Mensis Eucharisticus [...]*, wydano w r. 1913 jako tom 8 ratysbońskiej serii „Bibliotheca Ascetica"; Josef Gummersbach w pracy *Unsündlichkeit und Befestigung in der Gnade* (1933) wymienił Drużbickiego wśród klasyków mistyki na trzecim miejscu po Janie od Krzyża i po Teresie z Avili.

Zbyt pobieżnie wykorzystane zostały (s. 62) *Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza* (1957). Lublin wzmiankowany jest w blisko dwudziestu listach wojewody poznańskiego; 22 XII 1641 donosi on: „Jam jednego roku dwa razy był w Lublinie [...]", jeden zaś list, z 11 V 1646, pisany jest z Lublina. Na podstawie tomu *Listów* można było wprowadzić do „kanonu" pisarzy lubelskich jedno jeszcze, prawie zapomniane nazwisko. Komentarz tego tomu przypomina, że Adam Żydowski (zm. 1653), autor dzieła *Potioritas et nonnullae dispunctiones iuris* (1623), ostatnie swe lata spędził w Lublinie[29].

„Wieżę w Lublinie" wspomniał w poemacie satyrycznym *Coś nowego* (1652) Łukasz Opaliński oraz Jakub Teodor Trembecki we fraszce. Uwagi o przedajności sędziów lubelskiego trybunału padły wcześniej nieco u Samuela Twardowskiego w *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej* (1640). Koneksje Marcina Borzymowskiego z Ziemią Lubelską, przebadane przez Rafała Leszczyńskiego[30], nie zostały w książce uwzględnione.

Jedna z pierwszych poetek naszych, Anna ze Stanisławskich Zbąska (zm. 1700), podkomorzyna lubelska, otrzymała u Grychowskiego tylko krótką wzmiankę (s. 65—66). Pominięty został szczegół, że portret poetki zdobił jeszcze w 1935 r. plebanię w położonym blisko Lublina Dysie.

Dwukrotnie ze Stanisławem Leszczyńskim złączył Grychowski *Głos wolny wolność ubezpieczający* (s. 66, 81). Ostatnie badania jednakże kwestionują autorstwo Leszczyńskiego[31].

Grychowski wspomniał o Wacławie Rzewuskim (s. 69); szkoda, że przy tej okazji nie odnotował lubelskiej edycji z r. 1788 *Wiersza na siedem psalmów pokutnych*

---

[28] W: jw., t. 1, s. 698.

[29] *Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza. 1641—1653.* Pod redakcją i ze wstępem R. Pollaka. Wrocław 1957, s. 65.

[30] R. Leszczyński, *Marcin Borzymowski na Lubelszczyźnie.* „Prace Polonistyczne" 1967.

[31] E. Rostworowski, *Czy Stanisław Leszczyński jest autorem „Głosu wolnego"?* W: *Legendy i fakty XVIII wieku.* Warszawa 1963.

wraz z owymi psalmami, warto było również rozdziałek o pisarzach czasów saskich, krótki z konieczności, ozdobić informacją, iż w Lublinie w r. 1759 wyszły *Mowy wyborne z roznych polskich krasomowców i dziejopisów wyjęte, a ku sławie i pożytkowi Polaków z przydatkiem listów wydane* (tam m. in. wypisy z Kromera w przekładzie Błażowskiego, z Górnickiego *Dziejów w Koronie Polskiej*, z wydanego w Lublinie w r. 1745 dzieła Jana Ostrowskiego Daneykowicza *Swada polska*).

Bibliografia do okresu baroku i czasów saskich (s. 70) nie zawiera informacji o ostatnim wydaniu Benedykta Chmielowskiego *Nowych Aten* (1968), a jako datę ukazania się *Moraliów* Potockiego, mylnie podaje tylko r. 1915 (wychodziły do 1918).

Krasickiemu poświęcił Grychowski sporo uwagi, nie wykorzystał jednak znakomitej edycji jego *Korespondencji* (t. 1—2, Wrocław 1958). Zamieszczone tam, doskonale opracowane, kalendarium poszerzone podaje daty pobytu Krasickiego w Lublinie i na ziemi lubelskiej. Wzmianki o Lublinie i o okolicach trafiają się w listach XBW parokrotnie; *Korespondencja* zawiera listy królewskie pisane doń jako do prezydenta Trybunału Lubelskiego. To wszystko uściśliłoby informacje Grychowskiego.

Przytoczył autor książki wzmiankę o hipotezie lokalizującej akcję *Monachomachii* w Lublinie. Należało dodać, że większość badaczy zabierających głos na ten temat łączyła utwór z Przemyślem. Dociekania te wszakże nie wydają się istotne — dla odbioru arcydzieła, jakim jest *Monachomachia*, są zbędne, czytelnik zbyt sobie ceni wdzięk prawdziwy słów: „W mieście, którego nazwiska nie powiem [...]".

Przy Zabłockim można było wspomnieć, że jeden z niewielu dotąd ogłoszonych drukiem listów poety [32], pisany z Końskowoli, mówi o Lublinie. Nie wykorzystał Grychowski wzmianki z Niemcewicza *Pamiętników czasów moich* o ostatnich latach przez Kniaźnina spędzonych na plebanii Zabłockiego i o latach „plebańskich" Zabłockiego [33]. A można i warto było zacytować przy tym Franciszka Salezego Dmochowskiego *Wiadomość o życiu i pismach Franciszka Dionizego Kniaźnina* [34], gdzie przytoczony jest napis z trzech ścian klasycystycznego grobowca Kniaźnina na cmentarzu w Końskowoli [35]. Istnieje też rozprawka Stanisława Paluchowskiego pt. *Kniaźnin i Zabłocki w stosunku do siebie i dworu Czartoryskich* [36]. Trochę więcej uwagi należało się autorowi *Matki Spartanki* jako najwybitniejszemu poecie Puław. Należało wspomnieć nie tylko o jego grobowcu, ale i o tablicy pamiątkowej wmurowanej w jedną z oficyn pałacu puławskiego [37].

Trochę za blado wypadło omówienie postaci wybitnych pedagogów doby stanisławowskiej. Wzmiance o Jacku Przybylskim (s. 72—73) nie towarzyszy wyliczenie

---

[32] Zob. J. Starnawski, *Przyczynki do biografii Kniaźnina, Zabłockiego i Piramowicza zebrane z Kurowa i Końskowoli*. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" t. 7 (1963).

[33] J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*. Lipsk 1868, s. 273—274.

[34] F. S. Dmochowski, *Wiadomość o życiu i pismach Franciszka Dionizego Kniaźnina*. W: F. D. Kniaźnin, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1828, s. VIII—IX.

[35] Tekst całego napisu zob. w: Starnawski, *Przyczynki do biografii Kniaźnina [...]*.

[36] „Sprawozdanie Dyrekcji c. k. Gimnazjum V we Lwowie" 1907.

[37] Z pozostających dotąd w rękopisach pamiętników puławskich, omówionych w dysertacji doktorskiej Stefana Jerzego Buksińskiego przedstawionej u prof. Stefana Kawyna w Uniwersytecie Łódzkim (1967), niechże wolno będzie zdradzić ciekawostkę, że u Czartoryskich w Puławach było 21 stołów; Kniaźnin miał przywilej czwartego stołu, Józef Szymanowski — trzeciego.

najważniejszych jego tłumaczeń z literatury antycznej; dwukrotne, ale bardzo króciutkie wzmianki o Grodku wymagają uzupełnień. Nie został wykorzystany Hieronima Łopacińskiego *Przyczynek do życiorysu G. E. Grodka*[38] (jest tam interesująca wiadomość, że uczony klasyk, bibliotekarz Czartoryskich, wziął — będąc na ich dworze — ślub, którego udzielił mu pleban katolicki z pobliskich Włostowic, mimo że oboje nowożeńcy nie byli katolikami). Nie zajął się też Grychowski twórczością naukową Grodka z okresu puławskiego, obejmującą 7 prac drukowanych oraz w rękopisie interesujące „aristophanea": przekład francuski jednej sceny *Acharnejczyków*, wyraźnie na zamówienie Czartoryskiego napisany, i przekład niemiecki całej komedii *Sejm niewieści*[39].

Temat, którym zajmował się Zygmunt Kukulski w pracy pt. *Pierwsi nauczyciele świeccy w szkole wydziałowej lubelskiej w dobie Komisji Edukacji Narodowej* (1939), wymienionej w literaturze przedmiotu (s. 90), doczekał się kontynuacji w artykule Jana Malarczyka i Wiesława Skrzydły, pt. *Laickie tradycje nauczania prawa w Lublinie* (w: *Księga pamiątkowa dziesięciolecia UMSC w Lublinie*. Lublin 1956), której to pozycji już Grychowski nie odnotował.

Józef Muczkowski, wzmiankowany tylko krótko (s. 92), miał zasługi na polu bibliografii, o których można było wspomnieć; podobnie Karol Sienkiewicz (zob. s. 111), szczególnie w swym okresie puławskim. Nie zostały wykorzystane badania Tadeusza Frączyka nad drukarnią i biblioteką Czartoryskich w jej puławskim okresie[40].

Delille wspomniany jest u Grychowskiego jedynie jako poeta dający podnietę twórczą Kniaźninowi (s. 117), a przecież ten francuski autor uczynił w swych *Ogrodach* wzmiankę o Puławach, która wywołała zazdrość u Potockich i przyczyniła się do powstania *Sofijówki* Stanisława Trembeckiego. Delille korespondował z Izabelą Czartoryską. Z jej inicjatywy przetłumaczył *Ogrody* Karpiński[41].

O Kajetanie Koźmianie czytamy sporo; brak jednak w literaturze przedmiotu prac o nim, nawet książkowych, nie zacytowano *Ziemiaństwa polskiego*. Nie jest przy tym prawdą, że *Ziemiaństwo polskie* i *Stefan Czarniecki* (na s. 117 niesłusznie odwrócona kolejność chronologiczna) powstały „w rywalizacji z wileńskim poetą". Grychowski wykorzystał *Pamiętniki* Koźmiana, ale poskąpił czytelnikowi ciekawostki, że w latach młodości tego poety można było na Dziesiątej (od pół wieku jedno z przedmieść Lublina, za czasów Koźmiana jeszcze las należący do wsi, która w w. XVI była własnością „doktora Montana" znanego nam z fraszki Kochanowskiego) upolować rysia.

Trafnie zauważa Grychowski, że żaden z wielkich romantyków naszych nie

---

[38] W: *Sami sobie. Książka zbiorowa na rzecz warszawskiej Kasy Literackiej*. Warszawa 1900, s. 139—140.

[39] Zob. J. Starnawski, *Gotfryd Ernest Groddeck als Aristophanes-Übersetzer*. „Das Altertum" t. 8, z. 1 (1962).

[40] Por. T. Frączyk, *Drukarnia biblioteczna w Puławach*. „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie" t. 6 (1960); *Adam Kazimierz Czartoryski*. W: *Słownik pracowników książki polskiej*. Warszawa—Łódź 1972. Zob. również K. Buczek, *Z przeszłości Biblioteki Muzeum XX Czartoryskich [...]*. Kraków 1936.

[41] O tym mówił J. Kleiner w wykładach poświęconych literaturze lat 1795—1822 (zob. *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej [...]*. Opracował J. Starnawski. Kraków 1975). Nie były one oczywiście znane Grychowskiemu.

zainteresował się bliżej Lublinem i ziemią lubelską. Nie wykorzystał jednakże drobnej rozprawki informującej o tym, jaki obraz ziem położonych między Wisłą a Bugiem tkwił w wyobraźni 15-letniego Słowackiego [42]. Słowacki, jak dziś wiemy, nazywał województwo lubelskie „lublińskim", Bystrzycę — „Bistrą", pobliską Łęczną — „Łęczycą". Co nieco uwagi poświęcił Grychowski zagadnieniu recepcji Mickiewicza na ziemi lubelskiej, począwszy od starań Onufrego Pietraszkiewicza o zdobycie prenumeratorów dla tomików Adama. Ale prac na temat dalszych dziejów recepcji poety, prac wymienionych zresztą w literaturze przedmiotu (s. 198), nie wykorzystał. Nie zajął się więc książką o Mickiewiczu przygotowywaną w Lublinie na r. 1898 pod redakcją Łopacińskiego i Zofii Kowerskiej-Rządziny, ale — jak wiemy — nie wydaną.

Norwid, o którego pobycie w Piotrowicach czytamy u Grychowskiego (s. 130), odbywał podróż po Królestwie wiosną 1842 w towarzystwie Władysława Wężyka, nie wymienionego w książce. W Lubelskiem zwiedzili poza Piotrowicami również Babin, z pewnością byli w Lublinie.

Sporo uwagi poświęcił Grychowski twórczości Korzeniowskiego, zwłaszcza *Krewnym* (zob. s. 148—150). Należało jednak omówić *Wtorek i piątek*, utwór przypomniany niedawno w tomie *Opowiadań* (Wrocław 1961, BN I 166). Ukochana „pana Michała" umiera w Hrubieszowie. Pojedynek rozgrywa się na szosie „lublińskiej" (a więc nie tylko Słowacki tak urabiał przymiotniki); po pojedynku zaś „pan Michał" siedzi w lubelskim więzieniu.

Większym brakiem jest zupełne pominięcie Władysława Łozińskiego, którego powieść pt. *Legionista* (1870) w początkowej części rozgrywa się w Lublinie.

Pisząc o Julianie Wieniawskim (Jordanie), należało przytoczyć jego biogram pióra Stanisława Fity w „Obrazie Literatury Polskiej XIX i XX wieku" (seria IV, t. 2) i nie tylko w tym jednym wypadku trzeba było odwołać się do tego dzieła. O Henryku Wieniawskim przytoczono w literaturze przedmiotu monograficzne studium Józefa Reissa. Ze względów regionalnych można było także wymienić nierównie mniej ważny naukowo artykuł Stefana Plewińskiego publikowany w lubelskim „Zdroju" [43].

Zdawkowa wzmianka o tym, że Prus chwalił księgarnię Stanisława Arcta (s. 206), nie może wystarczyć po ogłoszeniu pamiętników Arcta, które ze względu na lubelskie początki zasłużonej firmy należało przypomnieć [44]. Z ogłoszonej już dziś w znacznej części korespondencji Łopacińskiego z uczonymi wiemy, jaką rolę odgrywała ta księgarnia lubelska w jego pracach. W dobie gdy nie istniała jeszcze wymiana międzybiblioteczna, do jakiej jesteśmy dziś przyzwyczajeni, księgarnia Arcta dostarczała lubelskiemu profesorowi wielu rzadkich książek.

Wzmianki o Łopacińskim są zbyt ubogie. Postać tę oświetlono należycie już w wielu pracach. Grychowski znał oczywiście książkę Feliksa Araszkiewicza z r. 1928, znał księgę zbiorową wydaną pod redakcją Araszkiewicza w trzydzieści blisko lat później [45], w której różne kierunki wielostronnej działalności lubelskiego

---

[42] J. Starnawski: *Ziemia lubelska w oczach piętnastoletniego Julka Słowackiego*. „Roczniki Humanistyczne" t. 15, z. 1 (1967); *Kajet geograficzny Słowackiego*. „Onomastica" 1967, nr 1/2.

[43] S. Plewiński, *Henryk Wieniawski*. „Zdrój" 1946, nr 7.

[44] S. Arct, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962.

[45] F. Araszkiewicz, *Hieronim Łopaciński 1860—1906*. Lublin 1928. — *Hieronim Łopaciński i biblioteka jego imienia w Lublinie 1907—1957*. Komitet Redakcyjny: F. Araszkiewicz (przewodniczący) [i inni]. Lublin 1957.

profesora znalazły kompetentne omówienie. Znał i tę pracę, która, omawiając „mistrza łacińskiego" (takie przezwisko przekazały nam wspomnieniowe materiały) jako filologa klasycznego, zapełniła lukę księgi zbiorowej [46]. Gdyby Grychowski posłużył się wspomnianą już korespondencją Łopacińskiego, uwzględniłby zapewne w swej książce tak postacie pisarzy interesujących się ziemią lubelską jak i Jana Karłowicza, bardzo związanego z Nałęczowem. Obok omówionej pokrótce sylwetki Zofii Kowerskiej — matki znalazłoby się może wtedy miejsce i dla córki, Zofii Antoniny z Kowerskich Rządziny, współpracującej blisko z Łopacińskim tłumaczki *Bajek* braci Grimmów (1896) i Edwarda Burnetta Tylora *Cywilizacji pierwotnej* (1896—1898).

W biografii Zofii z Przewłockich Kowerskiej zabrakło wzmianki, iż przed osiedleniem się w Józwowie mieszkała czas jakiś w Żabnie. W omówieniu jej utworów nie uwzględniono wszystkiego, co uwzględnić należało. Lublin i Lubelskie to temat licznych nowel i powieści tej autorki zrośniętej z regionem. Akcja noweli *Ofiara* odbywa się w Lublinie, akcja powieści *Siostry* — częściowo w Nałęczowie. W Żabnie lub w Józwowie w Lubelskiem pisała Kowerska swe dzieła; w Lublinie już po pierwszej wojnie światowej wystawiony był (1922) jej dramat, częściowo drukowany, pt. *O ziemię*. Chyba wszystkie utwory tej lubelskiej literatki zasługiwały na wymienienie, tym bardziej że w jej twórczości mało kto posiada orientację choćby tzw. bibliograficzną [47].

Nie jest winą Grychowskiego niewykorzystanie *Pamiętników* Henryka Wiercieńskiego (Lublin 1973, *recte*: 1974); ukazały się niemal równocześnie z omawianą książką, wydaną, jak wiemy, pośmiertnie.

Gdy czytamy w dziele Grychowskiego o dziejach teatru w Lublinie w drugiej połowie w. XIX, odczuwamy brak wykorzystania ogłoszonej w tomie dedykowanym Feliksowi Araszkiewiczowi („Roczniki Humanistyczne" t. 15, z. 1 ⟨1967⟩) pracy Wandy Achremowiczowej.

Fragment poświęcony Żeromskiemu mógłby być wzbogacony uwagą o tym, jak gorąco, poprzez entuzjastyczne recenzje, propagował twórczość pisarza lubelski „Kurier" wydawany po 1906 roku. Trochę archiwalnych materiałów redakcji, dotyczących związku Żeromskiego z pismem, przechowuje Biblioteka im. Łopacińskiego w Lublinie [48]. We fragmencie o Reymoncie zabrakło wzmianki o noweli *Matka* ze zbioru *Przysięga*. Jest tu pewne niedomówienie, ale czytelnicy tomu *Z ziemi chełmskiej* łatwo domyślą się, że z tej właśnie ziemi chełmskiej pochodzi bohaterka opowiadania.

Niedobrze się stało, że przeoczony został rozdział o Nałęczowie z pamiętników Jadwigi Waydel-Dmochowskiej zatytułowanych *Dawna Warszawa* (1958).

Dotkliwym brakiem jest pominięcie Kadena Bandrowskiego *Aciaków z I A* (1932) — mowa tam o Zamościu i o zamojskim zoo, będącym dziełem życia wybitnego nauczyciela biologii. Utwór Nałkowskiej *Mój ojciec* występuje w książce tylko raz; można było z całej twórczości wielkiej pisarki urodzonej we Wrotkowie

---

[46] J. Starnawski, *Z lubelskich tradycji filologii klasycznej.* „Roczniki Humanistyczne" t. 6, z. 2 (1957). Zob. tegoż autora *Hieronim Łopaciński (1860—1906).* „Meander" 1972, nr 10/12.

[47] W Uniwersytecie Łódzkim powstały ostatnio dwie magisterskie prace dotyczące powieści i nowel Zofii Kowerskiej; druku wymienionych prac nie przewiduje się.

[48] Zob. J. Starnawski, *Stefan Żeromski i lubelski „Kurier" wydawany po roku 1906.* „Ruch Literacki" 1962, nr 5.

(dziś przedmieście Lublina) wydobyć akcenty wspomnieniowe wiodące w kierunku jej stron rodzinnych.

Niedostatecznie przypatrzył się Grychowski twórczości Tadeusza Bocheńskiego, u którego — wbrew temu, co czytamy (s. 301) — dałoby się odszukać liryki związane z Lublinem. Zupełnie pominięty został syn jego Jacek, dziś znany w całej Polsce autor *Boskiego Juliusza* i *Nazona poety*, nie związany istotnie z ziemią lubelską, ale w swej młodości pisarskiej redagujący w Lublinie „Światło".

Stanowczo za mało materiału wydobył Grychowski z wierszy najwybitniejszego w XX w. poety Lublina i ziemi lubelskiej — Józefa Czechowicza. W twórczości wielkich poetów stwierdzić można niekiedy użycie wyrazu najlepszego z możliwych, genialne odnalezienie określenia najtrafniejszego i niezastąpionego. Zachwyt Juliana Przybosia nad Mickiewiczowskim sformułowaniem „I w Ostrej ś w i e c i s z bramie" (podkreśl. J. S.) wydaje się w pełni uzasadniony. W bliskim sąsiedztwie z Mickiewiczowskim „świecisz" godzi się postawić Czechowiczowe zdanie z liryku *Lublin z dala* (podkreśl. J. S.):

Lublin nad łąką p r z y s i a d ł.
Sam był.
I cisza.

Należało się nieco więcej uwagi poetom pokolenia jeszcze przedwojennego, a młodszego od Czechowicza. Obok Władysława Podstawki mógł znaleźć miejsce w książce jego kolega szkolny (o 2 lata młodszy) Jan Rostworowski, syn Antoniego. Ten wychowanek „Szkoły Lubelskiej" dał się poznać przed wojną jako dziennikarz i poeta, ogłaszając wiersze w czasopismach. Kontakty z Lublinem utrzymywał stale, mimo iż przebywał w Warszawie lub nawet poza Polską: delegowany przez redakcje czasopism do Berlina, a potem do Rzymu. W czasie wojny był poetą żołnierskim, m. in. piewcą czynów wojsk polskich w Norwegii w 1940 roku. Wspomina o nim Ksawery Pruszyński w książce *Droga wiodła przez Narvik*. Jako skoczek spadochronowy zjawił się w kraju; schwytany zakończył życie w Gross-Rosen [49]. Zasługiwałaby na wykorzystanie krótka wzmianka w księdze pamiątkowej „Szkoły Lubelskiej" o „prawdziwie filareckiej majówce", odbytej 26 maja 1932, w czasie której „słuchano utworów młodych piór: [Tadeusza] Jaszowskiego i [Jerzego] Szczepowskiego" [50].

Największym i najdotkliwszym brakiem w całym tomie jest zupełne pominięcie twórczości Hanny Malewskiej, która aż do ukończenia studiów historycznych (1933) była lublinianką. Jako debiut lublinianki witał jej opowieść o młodym Platonie, *Wiosnę grecką*, Tadeusz Sinko, dając temu utworowi prymat przed *Dyskiem olimpijskim* Parandowskiego i nazywając rzecz bez wahania „arcydziełem" [51]. Częste kontakty z Lublinem utrzymywała Malewska zarówno przed

---

[49] Zob. S. Rostworowski, *Rapsod o Janie Rostworowskim*. „Kierunki" 1968, nr 44. — Brak orientacji, choćby tzw. bibliograficznej, w twórczości tego przedwcześnie zgasłego poety sprawił, iż w książce zbiorowej pt. *Literatura polska na obczyźnie 1940—1960* (Londyn 1964—1965) nie odróżnia się Jana Rostworowskiego, syna Antoniego, od Jana, syna Karola Huberta, obecnie przebywającego już w Polsce i tworzącego nadal.

[50] *Prywatne Męskie Gimnazjum im. Stefana Batorego („Szkoła Lubelska") w XXX-lecie*. Lublin 1936, s. 186.

[51] Zob. T. S i n k o, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów 1933, s. 381—383.

wojną jak i po wojnie. W *Apokryfie rodzinnym* (1965) poświęciła wiele kart miastu swej młodości, świetnie skreśliła sylwetki: wybitnego działacza społecznego Tadeusza Rojowskiego, swego profesora filozofii Henryka Jakubanisa...

Pamiętał Grychowski o kontaktach Jana Wiktora z ziemią lubelską. Umknęły mu kontakty Gustawa Morcinka, parokrotnie odwiedzającego Lublin przed wojną i zaraz po wojnie; w *Zagubionych kluczach* (1948) pisarz uczynił Żegotę, bohatera powieści, wychowankiem uniwersytetu w Lublinie.

Niedostatecznie wykorzystano utwory dotyczące drugiej wojny światowej. Na ziemi lubelskiej rozgrywa się w dużej części akcja *Sprzysiężenia* Stefana Kisielewskiego; z krainą tą w pewnej mierze wiążą się pamiętnikarskie utwory Witolda Urbanowicza (dęblińska podchorążówka lotnicza), w dużej części — Ludwika Hirszfelda *Historia jednego życia*. Wiele materiału dostarczyłaby *Antologia pamięci 1939—1945* (1965—1966), jak również wspomnieniowy numer „Kameny" z r. 1954, stanowiący właściwie książkę, doskonale oświetlający Lublin literacki z okresu PKWN i z kilku lat następnych. Jan Parandowski na wielu kartach swych wspomnień wracał do lat spędzonych na ziemi lubelskiej (1939—1950, z przerwami).

Z poetów powojennych pominięty został Jan Nagrabiecki. Warto byłoby zacytować jego wiersz pt. *Przyjaciołom młodości*, poświęcony kolegom lubelskim; w Lublinie wydał zbiór pt. *Hejnał* (1947). Anna Kamieńska, autorka wiersza *Krasnystaw me genuit*, była w swej młodości raczej lublinianką niż krasnostawianką (zob. s. 378). W Lublinie uzyskała świadectwo dojrzałości i tu rozpoczęła studia w zakresie filologii klasycznej, za które dług społeczeństwu spłaciła przekładem Owidiuszowych *Przemian*, a także edycją tekstu i przekładem Dantyszka. Współcześnie z Nagrabieckim i z Kamieńską szereg lat spędził w Lublinie — już jako student polonistyki mający debiut książkowy — Henryk Syska.

Spośród pisarzy z lat późniejszych na uwzględnienie zasłużyła przede wszystkim Maria Józefacka. Należało się też słówko znakomitej poetce wywodzącej się z ziemi zamojskiej — Urszuli Kozioł. Jej *Postoje pamięci* (1964) związane są z Ziemią Lubelską. Jako „pannę Isię" upamiętniła autorka swą okupacyjną nauczycielkę na tajnych kompletach w Krzeszowie, dziś wybitną polonistkę z Elbląga, Irenę Pawowiczową.

Listę ludzi i spraw pominiętych z pewnością dałoby się zwiększyć; celowo rezygnuję z przypominania tych zjawisk z Dygasińskim na czele, o które upomniał się w posłowiu książki Stanisław Fita.

Szczęśliwie się stało, że obok literatów zajął się Grychowski uczonymi. Była już mowa o Łopacińskim, również o pominiętym niesłusznie Janie Karłowiczu. Jako zasługę autora należy podkreślić, że uczynił wzmiankę o Stanisławie Adamczewskim, przez krótki okres uczącym w szkołach lubelskich (s. 266). Ten niepospolitej miary uczony zmarł przed ćwierćwieczem prawie, a historiografia literacka dotąd nie wypłaciła mu przysłowiowego *suum cuique*. Jednakże wzmiankę o nim należało opatrzyć uściśleniem wskazującym, w jakich latach pracował w Lublinie. Należało uwypuklić dorobek naukowy Adamczewskiego z tych lat, a więc przede wszystkim rozprawę *Trzy ody do młodości* (1913), zresztą dla jego twórczości znamienną — jako docent Uniwersytetu Warszawskiego (1935—1945) i jako profesor zwyczajny Uniwersytetu Łódzkiego (1945—1950) na swych seminariach uniwersyteckich celował w analizach porównawczych. Jeśli jednak Grychowski zdecydował się na wyszczególnianie ważniejszych prac Adamczewskiego „pozalubelskich", należało także wspomnieć książkę o Zimorowicu, przynajmniej tak ważną w dorobku uczonego jak książka o Żeromskim. Przy tej okazji dodać warto, że nauczycielem lubelskich szkół średnich był w młodych swych latach także Roman Ingarden.

Przedstawiając początkowe lata niepodległej Polski, można było nieco więcej napisać o zamojskiej księgarni Pomarańskich (s. 325). Tu wydane zostały pierwsze polskie książki Tadeusza Zielińskiego i pierwsze polskie dzieło z zakresu nowożytnie pojętej metodologii historii — *Historyka* Marcelego Handelsmanna.

Zorganizowane życie naukowe Lublina w okresie międzywojennym wymaga nieco więcej uwagi. Książka zbiorowa pt. *Stanisław Staszic* (1928) wydana pod redakcją Zygmunta Kukulskiego była wydarzeniem ważnym. Żadne środowisko nie uczciło setnej rocznicy śmierci Staszica w tej mierze co (choć z dwuletnim opóźnieniem) Lublin. Wydarzeniem było opublikowanie przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie monografii Juliana Krzyżanowskiego *Romans polski XVI wieku* (1934), nagrodzonej przez Lubelski Związek Pracy Kulturalnej. Autor nie był już wówczas lublinianinem, ale pierwszy zawiązek książki, wydany w krakowskiej serii „Prace Historycznoliterackie" tom *Romans pseudohistoryczny XVI wieku* (1926), ogłoszony został w lubelskim okresie działalności autora. Właśnie prace Krzyżanowskiego z jego lubelskich lat należało uwypuklić.

O Wiktorze Hahnie, zasługującym na obszerniejszą wzmiankę (można w niej było wykorzystać krótkie przemówienie Feliksa Araszkiewicza pt. *Zasługi Wiktora Hahna dla środowiska lubelskiego,* opublikowane w „Zeszytach Naukowych KUL" 1960, nr 1), niezupełnie ściśle napisano, że był profesorem uniwersytetu we Lwowie; była to profesura tytularna, katedrę zajmował tylko w Lublinie.

Brakiem prawie tak dużym jak pominięcie Malewskiej jest nieuwzględnienie zasług Ludwika Kamykowskiego dla ziemi lubelskiej i brak charakterystyki jego dorobku bodaj tak zwięzłej, jaką otrzymał Araszkiewicz. Zasługiwali na wzmiankę jednorazową wszyscy poloniści lubelscy, którzy w r. 1926 pięknym tomem pt. *Ignacemu Chrzanowskiemu uczniowie lubliniacy* uczcili mistrza swych studiów. Zasługiwali na wymienienie poloniści mający rozprawki ogłoszone w „Pamiętniku Lubelskim", a z powojennych — mający tomiki w wydawnictwach „Lamusa", np. autorka kilku takich tomików (nie publikująca wiele poza tym) Helena Radziukinasówna.

Na wzmianki zasługują także uczeni z innych dziedzin humanistyki (wyjąwszy te osoby, których prace mają zbyt specjalny charakter), a więc przedwojenni filologowie klasyczni: Adam Krokiewicz, Stefan Srebrny, Mieczysław Popławski, Jerzy Manteuffel, romaniści: Maurycy Paciorkiewicz, Stanisław Stroński, wreszcie historycy. Spośród tych ostatnich kilku otrzymało wzmianki, ale stanowczo zbyt małe. Krótko tylko wspomniany Leon Białkowski (zob. s. 287) był fenomenalnym znawcą Lublina. A to także jedna z postaci, której koledzy po fachu nie oddali *suum cuique*. Humanistów różnych dziedzin, wykładających po wojnie w KUL i od r. 1952 w UMCS [52], zabrakło w ogóle. A wielu z nich prowadzi ważne badania regionalne. Wykorzystanie prac Henryka Zwolakiewicza: *Stan badań etnograficznych nad Lubelszczyzną* (1948) oraz słownika *Etnografowie i regionaliści w badaniach ludowej kultury Lubelszczyzny* („Studia i Materiały Lubelskie. Etnografia" 1962), ustrzegłoby autora przed tymi brakami.

Z największych uczonych otrzymał krótką, niezadowalającą wzmiankę Juliusz Kleiner. Niefortunnie nazwano jego *Tragizm* pracą popularną (s. 360). Pominięto zupełnie jednego z najwybitniejszych ludzi, jacy kiedykolwiek wykładali w uczelniach lubelskich, Jana Czekanowskiego. Upomnieć by się też należało o Henryka Elzenberga, który w swym kapitalnym dzienniku lektury, pt. *Kłopot z istnieniem*

[52] Już w r. 1944, gdy nie było jeszcze w UMSC Wydziału Humanistycznego, wykładał tu Narcyz Łubnicki, w roku następnym przybyli Stefan Harassek i Mieczysław Ziemnowicz.

(1963), poświęca kilka ważnych kart krótkiemu epizodowi lubelskiemu swego życia (w r. 1945).

Ostatnią luką, którą należy wskazać, jest zbyt skromne uwzględnienie form zorganizowanego życia literackiego z lat 1944—1968. Działał w Lublinie za pobytu Kleinera prowadzony przez niego osobiście Klub Literacki. Tematyka humanistyczna, a z nią historycznoliteracka, znajdowała wyraz w licznych przedsięwzięciach Towarzystwa Naukowego KUL oraz Lubelskiego Towarzystwa Naukowego, założonego po latach przerwy w miejsce dawnego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Należało wspomnieć i o towarzystwach zajmujących się poszczególnymi zakresami wiedzy, takich jak Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Polskie Towarzystwo Filologiczne, Polskie Towarzystwo Historyczne. Niejedno z nich gościło w Lublinie centralny zjazd naukowy uczonych danej specjalności.

Obok luk omawianej książki, większych i mniejszych, wskazać należy na pewne jej nieścisłości. Tytuł pracy Wilhelma Bruchnalskiego zacytowanej na s. 10: *Polska poezja średniowieczna*, jest adekwatny dla pierwszej redakcji; w redakcji drugiej, z r. 1935 (nie: 1936), tytuł brzmi: *Łacińska i polska poezja w Polsce średniowiecznej*. Grychowski znał pracę Stanisława Grzeszczuka z r. 1961 porządkującą generalnie „sporne i niesporne sprawy bibliografii Biernata z Lublina" i wymienił ją (s. 49), ale praktycznie nie przyjął wynikłych z niej konsekwencji i dzieła „pseudo-Biernatowe" traktował bez żadnych zastrzeżeń jako Biernatowe.

Tytuł trylogii dramatycznej Świętochowskiego brzmi *Dusze nieśmiertelne*, nie zaś *Nieśmiertelne dusze* (s. 214). Niezbyt szczęśliwe jest sformułowanie: „Drugim obok Prusa najwybitniejszym literatem polskim II połowy XIX wieku był Henryk Sienkiewicz" (s. 221). Sienkiewicz zyskał u swoich współczesnych sławę nierównie większą niż Prus.

Poświęcił Grychowski wzmiankę także Stanisławowi Brzozowskiemu, ze względu na to, że pisarz uczył się w gimnazjum lubelskim; tzw. sprawa Brzozowskiego, w którą autor książki trochę wkroczył, przedstawiona została mgliście (s. 242—243).

Zestawienie Stanisława Adamczewskiego z Franciszką Arnsztajnową (s. 266) nie jest fortunne.

Nieścisła jest informacja, że „Szkoła Lubelska" w r. 1933/34 była endecka (s. 311). *Nb.* dodać należy, że Grychowski przez jeden rok, ale wcześniej (1930/31), był z tą szkołą związany, i to jako... dyrektor. Autor recenzji kształcił się tu w latach 1932—1939. Za dyrekcji Kukulskiego nie można było już mówić o endeckim charakterze szkoły. Ale przy tej okazji godzi się nadmienić, iż na opracowanie w jakimś felietonie naukowym zasługuje „twórczość poetycka" zdolnych wychowanków tej szkoły na łamach oficjalnego pisma „Skry", mającego poparcie dyrekcji i od czasu do czasu wydawanego drukiem, i na łamach nieoficjalnego „Chochoła", którego maszynopisowe egzemplarze podrzucano nauczycielom i uczniom starszych klas. W związku z tym ostatnim — do odnotowania współpraca i przyjaźń osobista wspomnianego już Rostworowskiego, istotnie endeka, z przywódcą grupki komunistycznej na terenie szkoły, Józefem Kwiecińskim.

Informacja, jakoby Dobraczyński prowadził w KUL przed wojną „wykłady zlecone" (s. 345), nie jest ścisła. Sporadyczne odczyty wygłaszane dla określonej grupy studenckiej, np. dla koła naukowego, nie są wykładami zleconymi; pod tym terminem rozumie się zajęcia uniwersyteckie indeksowe, prowadzone przez osobę nie będącą na etacie danej uczelni [53].

---

[53] Wspominając w tekście głównym (bez opisu bibliograficznego) pracę R. Leszczyńskiego, obalającą tezę S. Kota o Anonimie Protestancie (zob.

W książce tego typu co recenzowana sprawą nie najmniejszej wagi jest właściwa proporcja i troska o trafne oddzielenie rzeczy „lubelskich" od „pozalubelskich". Nierzadko napotykamy u Grychowskiego nazwiska niezwykle płodnych pisarzy rzeczywiście lubelskich, bardzo miernych czy nawet lichych, wręcz grafomanów. Innym razem mamy do czynienia z kimś o dużym talencie, kto znów nie należy w całej swej twórczości do pisarzy lubelskich. Te sprawy trzeba starannie wyważać.

Można się zgodzić z tym, że Klonowic-Acernus mieści się całkowicie na linii zainteresowań badacza, aczkolwiek koneksje tematyczne dzieł poety z ziemią lubelską należy bardziej eksponować. Dlatego słusznie opis Lublina z *Roxolanii* został w tłumaczeniu przytoczony. Nawet więcej: można i trzeba było wspomnieć o stworzonym przez jej autora prozaicznym łacińskim opisie pożaru Lublina (polski przekład tekstu zawdzięczamy Łopacińskiemu) [54]. Z całą pewnością jednak nie jest „lubelska" cała działalność Feliksa Bentkowskiego (zob. s. 125); nie należy do obrazu dziejów literatury tego rejonu twórczość poetycka Edmunda Wasilewskiego dotycząca Krakowa (zob. s. 187—188) i Mieczysława Romanowskiego *Dziewczę z Sącza* (zob. s. 194).

Prusowi należy się w recenzowanej książce obszerne omówienie. Do uwypuklenia nadawały się wszystkie związki pisarza z ziemią lubelską; należało się „pokwitowanie" wszystkim pracom naukowym wydobywającym owe związki — począwszy od niesłusznie pominiętego *Kalendarza życia i twórczości* sporządzonego przez Krystynę Tokarzównę i Stanisława Fitę (1969) [55], poprzez publikacje tego typu co wybór „nałęczowskich" *Kronik* wydany przez Tadeusza Kłaka (1972), aż do takich drobiazgów jak interesująca rozprawka językoznawcza Tadeusza Brajerskiego *Placówka* („Roczniki Humanistyczne" 1967, z. 1), która tytuł powieści wyjaśnia w powiązaniu z gwarowym sensem tego wyrazu na ziemi lubelskiej. O *Lalce* natomiast wspomnieć trzeba było tyle tylko, ile występują w utworze związki z regionem lubelskim. Pisząc o Prusie, na ogół utrzymał się autor w tych granicach.

Czy jednak cała twórczość Weyssenhoffa (a więc np. także *Puszcza* i inne powieści, których akcja nie rozgrywa się w Lubelskiem) winna być w tej książce przedmiotem rozważań? — co najmniej wątpliwe. Stanowczo zaś pewne, że cały dorobek Kossak-Szczuckiej (zob. s. 330—332), wychowanej istotnie w Kośminie nad Wieprzem, ale w okresie dojrzałym przebywającej na innym terenie i do Lublina przyjeżdżającej tylko co pewien czas (np. w latach 1936—1939 kilkakrotnie z odczytami, o czym właśnie można było wspomnieć) — do tematu pracy nie należy. Zasługiwała na wymienienie *Trembowla* (1939) ze względu na rozpoczęcie powieści od Kośmina, pamiętanego z lat dzieciństwa i wczesnej młodości. I tym utworem zajął się Grychowski słusznie. Słusznie też wydobył wzmianki

---

s. 37), Grychowski pomyłkowo napisał „B. [zamiast: R.] Leszczyński". Takich „literówek" jest więcej: Piotr Ściegienny przebywał czas jakiś nie w Tarnowie (zob. 173), ale w Tarnawie, wiosce położonej w południowej części powiatu krasnostawskiego. Paulina Wilkońska pochodziła z rodziny Lauczów, nie Lauszów (zob. s. 177). Tytuł dzieła Kossak-Szczuckiej dotyczącego Birkenau brzmi *Z otchłani*, nie: *W otchłani* (zob. s. 311). To wszystko może jednak być winą korekty, której autor już nie robił.

[54] Zob. H. Łopaciński, *Opis pożaru przez Sebastiana Klonowicza. Kartka z dziejów Lublina*. „Gazeta Lubelska" 1890, nr 279.

[55] Oczywiście, nie mógł Grychowski przytoczyć w bibliografii pięknego tomu 19 „Archiwum Literackiego" (1974).

o ziemi lubelskiej w *Dziedzictwie*. Ale to jest wszystko, co się pisarce w tej książce należało.

Błędem proporcji jest poświęcenie aż trzech stronic (s. 326—329) Jagience spod Lublina, autorce bardzo małego lotu. Na dobro zapiszemy Grychowskiemu niezwykłą lojalność, z jaką pisze o wszystkich literatach dawnych i współczesnych, również jego patriotyzm lokalny, nie nadużywany na ogół dla przeceniania rzeczy słabych, jego gotowość do sprawiedliwej obrony swego miasta przed niesprawiedliwymi ocenami. Z całą pewnością rację ma w polemice ze Stanisławem Łukasiewiczem (s. 310—311), który w powieści satyrycznej graniczącej z paszkwilem, pt. *Nauczyciele* (1936), krzywdzi wielu zasłużonych pedagogów lubelskich. Prototypy postaci omawianych w powieści Łukasiewicza są bardzo łatwe do rozpoznania; widzi je każdy, kto zna przedwojenny Lublin.

Książce nieżyjącego autora, który bronić się już nie może i poprawek do nowego wydania nie wniesie, postawiono tu sporo, choć drobnych przeważnie zarzutów. Nie czyniono tego *augendi criminis causa*. Książka-informatorium nie może być wolna od błędów czy przynajmniej usterek. Tym bardziej — skoro powstała na warsztacie „chałupniczym" nauczyciela szkoły średniej, pracującego poza głównym nurtem badań historycznoliterackich, żyjącego ideą stworzenia Lublinowi książki o literaturze regionu.

Każdy czytelnik, nawet znający temat, znajdzie w publikacji Grychowskiego masę wiadomości szczegółowych, zwykle nie pamiętanych. Dzieło to jest w obranym zakresie jedyne — nie każdy region otrzymał tego rodzaju pracę, choć istnieją regiony, mające bogatsze tradycje niż ziemia lubelska, i takie, w których analogiczne badania prowadzone są od dawna i przyniosły już znakomite rezultaty (wystarczy wspomnieć choćby o pracach zrodzonych w środowisku uniwersyteckim poznańskim i wrocławskim).

Książka jest ogromnie potrzebna, czego dowodem nie tylko podjęcie inicjatywy (i doprowadzenie do skutku) wydania 3, gdy wydanie 2 jest jeszcze dostępne, przynajmniej w bibliotekach. Jest ona naturalnym dopełnieniem opracowanych zbiorowo *Dziejów Lublina* (1965), w których tylko literatura staropolska otrzymała krótki, bardzo daleki od wyczerpania tematu, zarys pióra Juliana Lewańskiego[56], a o pisarzach lubelskich począwszy od w. XVIII spotykamy tam zaledwie sporadyczne wzmianki.

Trudowi życia Augusta Grychowskiego należy się od patriotów Ziemi Lubelskiej i od badaczy literackiej przeszłości tej dzielnicy prawdziwa wdzięczność; należy się uznanie dla pięknego przykładu umiłowania kultury regionu i wieloletniej służby temu regionowi.

Ale książka-informatorium musi latami całymi służyć kulturze polskiej zgodnie ze swym przeznaczeniem. Fakt, że trzecie z kolei wydanie tyle jeszcze wywołuje postulatów uzupełniających, świadczy o tym, iż napisanie takiej książki, zwłaszcza przez jednego człowieka, nie należy do zadań łatwych. W obecnej sytuacji wypadnie na szereg lat zadowolić się istnieniem tego właśnie, trzeciego, wydania. Ale badacze kultury Lublina i ziemi lubelskiej winni już obecnie pomyśleć o przygotowaniu następnego wydania, które zachowa nazwisko Grychowskiego na karcie tytułowej, będzie jednak „nowym Grychowskim", tak jak *Nowy Korbut* zachowuje nazwisko zasłużonego bibliografa[57]. Naczelną redakcję takiego wydania objąłby

---

[56] J. Lewański, *Literatura, teatr, muzyka, sztuki plastyczne*. W zbiorze: *Dzieje Lublina. Próba syntezy*. T. 1. Lublin 1965.

[57] Podobnie niemiecka synteza dziejów filozofii zachowuje nazwisko Überwega, mimo iż XX-wieczne wydania niewiele mają wspólnego z tekstem Überwe-

zapewne Stanisław Fita, a na konsultanta w zakresie literatury „puławskiej” wydaje się predysponowany Stefan Jerzy Buksiński, nauczyciel liceum w Puławach, patriota swego miasta i doskonały znawca jego dziejów [58].

Miejmy nadzieję, że czwarte wydanie „Grychowskiego” — choć niestety, już nie przez niego autorsko zrealizowane — odda nauce polskiej i miłośnikom kultury ziemi lubelskiej usługi prawdziwe.

Jerzy Starnawski

Karol Daniel Kadłubiec, GAWĘDZIARZ CIESZYŃSKI JÓZEF JEŻOWICZ. Ostrava 1973. Wydawnictwo „Profil”, ss. 442, 2 nlb. + 8 wklejek ilustr.

Ukazała się w Ostrawie duża monografia folklorystyczna prezentująca sylwetkę Polaka, ludowego gawędziarza, zamieszkującego na terenie czeskiej części regionu cieszyńskiego. Portrety twórców ludowych, tak bajarzy jak i pieśniarzy, są już od dawna znane folklorystyce europejskiej. Należą jednak do pozycji rzadkich. Pierwszą z takich prac, wykonaną nowocześnie i wzorcową dla inicjatyw późniejszych, zawdzięczamy folkloryście radzieckiemu, Markowi Azadowskiemu (*Eine sibirische Märchenerzählerin.* Helsinki 1926). Opublikowano potem szereg studiów tego typu, wśród których warto wymienić pracę szwedzką C. H. Tillhagena o bajarzu Cyganie (*Taikon erzählt.* Zürich 1948), niemiecką G. Henssena, z pogranicza niemiecko-holenderskiego (*Überlieferung und Persönlichkeit. Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerrits.* Münster in W. 1951) czy czeską A. Satkego (*Hlučinsky pohadkař Josef Smolka.* Ostrava 1958). Chociaż od wydania Azadowskiego minęło blisko pół wieku, nasza folklorystyka dotąd nie poszła drogą przetartą przez innych bajkoznawców, umiejętnie łączących zbieranie materiałów terenowych z ich teoretycznym opracowaniem. Trudno bowiem, oceniając miarą współczesnego bajkoznawstwa i nowoczesnej metodologii, za taką właśnie monografię uznać świetny skądinąd tomik *Sabałowe bajki* w opracowaniu Teresy Brzozowskiej i z jej obszernym wstępem o sławnym już za życia Sabale. W tymże wstępie autorka wykorzystuje bogate świadectwa współczesnych (i to jakich — H. Sienkiewicza, S. Witkiewicza, K. Tetmajera, W. Orkana) o podhalańskim mistrzu słowa z końca ubiegłego wieku. Tak więc naszych krajowych badaczy literatury ustnej ubiegł rodak zza granicznej miedzy, Karol Daniel Kadłubiec. W rezultacie

---

ga, również w zakresie syntez literatury rzymskiej dzieło Schanza przerabiane było przez Hosiusa, a potem przez Krügera, a wśród encyklopedyj literackich na czoło wybija się *Reallexikon* wymieniany stale jako dzieło Markera-Stammlera, mimo iż wyd. 2 jest naprawdę dziełem Kohlschmidta i Mohra.

[58] Mimo swych coraz liczniejszych publikacyj Buksiński nie jest dotąd znany polonistyce ogólnopolskiej, co więcej... właśnie w książce recenzowanej nazwisko jego nie figuruje nawet na indeksie, ani jedna jego praca nie została wykorzystana. A na uwagę zasługiwałyby m. in. publikacje: *Puławskie tradycje oświatowe.* W zbiorze: *Puławy. Materiały z sesji popularnonaukowej.* Lublin 1964; *Region puławski w latach powstania styczniowego.* Jw.; *Pamiętnikarze polscy o Puławach.* „Kalendarz Lubelski” 1970; *O Puławach czasów ich świetności.* „Teka Puławska” 1972; *Adam Kazimierz Czartoryski w 150 rocznicę śmierci.* Jw., 1974; *Puławy jako ośrodek kultury w latach 1671—1831.* W zbiorze: *Spojrzenie w przeszłość Lubelszczyzny.* Lublin 1974.

jego blisko 10-letniej współpracy z gawędziarzem z Koszarzysk (wsi czeskocieszyńskiej położonej tuż obok granicy polskiej, na południowy zachód od Ustronia), Józefem Jeżowiczem, powstała imponująca — tak rozmiarami jak i oprawą naukową — monografia, twórczo wykorzystująca doświadczenia poprzedników autora w tego typu studiach.

Na wstępie trzeba stwierdzić, że Kadłubiec miał wyjątkowe szczęście, kiedy natrafił na Jeżowicza i jemu właśnie postanowił poświęcić kilkuletnie badania. Ten gawędziarz z położonej na uboczu beskidzkiej polany Łabajka, spod wierchu Ostrego, to prawdziwa osobliwość w świecie żyjącego folkloru prozaicznego. Świadczy o tym już sama rozległość jego repertuaru — blisko 200 pozycji. Książka Kadłubca składa się z dwu części: liczącej ponad 100 stronic części opisowej oraz zajmujących 250 stronic tekstów (195 opowieści plus 10 dodatkowych wariantów-dubletów), komentarzy folklorystycznych, słowniczka wyrazów gwarowych i zapożyczonych, bibliografii wymieniającej ponad pół setki pozycji, streszczeń w językach czeskim, rosyjskim i niemieckim; zawiera też łącznie (w tekście i na osobnych wklejkach) 67 ilustracji. Widać zatem, że praca Kadłubca, wydana w sporym jak na pozycję specjalistyczną nakładzie (2300 egz.), ma pełne walory naukowe i zaadresowana jest do świadomego odbiorcy dzieł folklorystycznych. Toteż zamieszczonemu pod tytułem części tekstowej *Opowieści Józefa Jeżowicza* zabawnemu ostrzeżeniu: *Niektóre dla dzieci nie dozwolone*, przypisać można charakter żartobliwy. Inna sprawa, że ostrzeżenie jest całkowicie uzasadnione i spełnia także dodatkową funkcję — wzmaga zainteresowanie czytelnika.

Trudno przecenić folklorystyczne znaczenie monografii Kadłubca, tak jej części opisowej jak i tekstowej. Czytelnik spotyka się tu z tradycją ustną frapującego regionu — Śląska Cieszyńskiego, za pośrednictwem znakomicie prezentującego tę tradycję mistrza ludowej opowieści. Józef Jeżowicz to na wskroś współczesny typ gawędziarza: piśmienny i chętnie sięgający do najrozmaitszych lektur, bywały w świecie (najpierw służba wojskowa, w latach późniejszych praca na dorobku w Kanadzie), wreszcie od wielu już lat przebywający w domu rodzinnym na odludziu, opodal pozostałych domów beskidzkiej wsi Koszarzyska.

Część opisową rozpoczyna autor od ujętej zwięźle historii Śląska Cieszyńskiego, uważając słusznie, że dzieje regionu są czynnikiem, którego nie sposób ignorować przy omawianiu miejscowej tradycji ustnej. Zarówno w tym wstępnym rozdziale jak i w innym, dotyczącym źródeł repertuaru Jeżowicza, duży nacisk położony jest na specyfikę regionu cieszyńskiego, w którym — w porównaniu z regionami wiejskimi Polski centralnej — słowo drukowane cieszyło się zawsze wyjątkowo dużą popularnością. Odnosiło się to do książek, do prasy, a także do tzw. literatury straganowej, wydawanej masowo przez cieszyńską firmę E. Feitzingera. Poczytne były i kalendarze, głównie ewangelickie, które również przyczyniły się do rozpowszechnienia niejednej fabuły. Mówiąc o dużym ożywieniu kulturalnym Cieszyńskiego, szczególnie przed jego rozcięciem linią graniczną w r. 1920, Kadłubiec stwierdza: „Literatura drukowana wzbogaca wprawdzie literaturę ludową w nowe wątki, ale w wielu wypadkach eliminuje jej warstwę tradycyjną, przekazywaną ustnie" (s. 9). Autor pamięta też o tym, że masowy czytelnik znajduje również w druku to, co było kiedyś przedmiotem opowiadania gawędziarzy. Tak więc na terenie Cieszyńskiego miały miejsce szczególnie istotne związki między tradycją ustną a słowem drukowanym w najpopularniejszych, przystępnych dla ludu formach.

Ta cecha gawędziarstwa cieszyńskiego odnosi się w pełni do Józefa Jeżowicza. Charakterystyczny jest fakt, że rodzime tradycje ustnej narracji nie odegrały u niego niemal żadnej roli. Jest to sytuacja wyjątkowa u narratorów ludo-

wych o rozległym repertuarze. Gawędziarstwo Jeżowicza ukształtowane zostało w toku jego barwnego życia, pod wpływem najrozmaitszych kontaktów z ludźmi, z których żadnego bajarz specjalnie nie wyróżnia jako swego mistrza. Były to raczej kontakty przypadkowe: z okolicznymi furmanami, robotnikami leśnymi, gajowymi, zaś miejscem sprzyjającym opowiadaniu — karczma, tartak, koszary wojskowe. Nosicielami wątków z dalszych stron bywali wędrowni rzemieślnicy, często Słowacy (druciarze, szklarze), Żydzi-domokrążcy, Cyganie i żebracy. Z tymi samymi zawodami, a często i narodowościami (Cyganami, Żydami) spotykamy się śledząc wędrówki wątków ludowych i na innych terenach Europy, np. na Bałkanach. Nie znaczy to, że tradycja lokalna, wewnątrz społeczności wiejskiej, nie ma dla biografii artystycznej Jeżowicza żadnego już znaczenia. Jako pozostałości takie wskazuje Kadłubiec tzw. szkubaczki (skubanie pierza w długie zimowe wieczory) oraz zabijaczki (szlachtowanie świń, które w związku z towarzyszącym mu poczęstunkiem przekształcało się w zbiorową uroczystość rodzinną). Przy tych okazjach pojawiały się jeszcze, uświęcone zwyczajem, sposobności do snucia gawęd. Dostarczały wprawdzie owe okazje i Jeżowiczowi możliwości słuchania cudzych opowiadań i dzielenia się własnymi, ale w jego gawędziarskim życiorysie stanowiły jedynie margines.

Tak więc głównych źródeł repertuaru gawędziarza cieszyńskiego doszukuje się Kadłubiec: dla przekazu ustnego — w tradycji wędrownej (od ludzi bez stałego miejsca pobytu), dla przekazu pisemnego zaś — w najrozmaitszych tekstach drukowanych, z których według autora wywodzi się blisko 25% repertuaru Jeżowicza. Na marginesie poszukiwania przez Kadłubca źródeł poszczególnych opowieści warto zwrócić uwagę na pewne zjawisko, znane także niżej podpisanemu z obserwacji nad bajarzami bałkańskimi. Otóż informacje bajarza na temat pochodzenia jego gawęd należy przyjmować z dużą ostrożnością. I tak Jeżowicz twierdzi, że parę opowiadań usłyszał od swego brata, majora polskiego lotnictwa z Warszawy (przed wojną), a tymczasem Kadłubiec te same historie znalazł w starych kalendarzach, przechowywanych przez gawędziarza na strychu. Innym razem źródłem okazał się śląski tygodnik „Panorama", i to bardzo świeżej daty (z lutego 1964). Kadłubiec miał więc do czynienia z narratorem stale wzbogacającym repertuar w wątki, które nie zdążyły jeszcze wrosnąć w tkankę przekazu ustnego.

Poważną część repertuaru Jeżowicza stanowią „opowieści z życia", tzw. memoraty. Kadłubiec uznaje je nawet za probierz możliwości artystycznych gawędziarza. Zdaniem badacza wątki tradycyjne krępują narratora swymi konwencjami, podczas gdy przy „opowieściach z życia" ma on pełną swobodę artystyczną. Generalnie można zaakceptować takie przekonanie, choć nie każdy memorat może posłużyć jako argument na rzecz jego słuszności. Warto jeszcze raz podkreślić, że gawędziarz z Koszarzysk w niewielkim stopniu opiera się na tradycyjnej sztuce narracji ustnej. On tę tradycję na nowo odtwarza, wprowadza fabuły do życia w przekładzie ustnym, przekłada je z martwych liter na żywy język dźwięków i gestów. Musiało to wpłynąć w sposób istotny na wytworzenie przez Jeżowicza indywidualnego stylu narracji.

Jeden z rozdziałów książki poświęcony jest właśnie wpływowi lektury na repertuar i sposób opowiadania Jeżowicza. Autor jeszcze raz przypomina tu zjawisko niezwykle ożywionego czytelnictwa w Cieszyńskiem, podkreślając także popularność w tym regionie pisarzy ludowych nawiązujących do tradycji ustnej, a jednocześnie na tę tradycję wpływających. Wskazuje na takie opowieści Jeżowicza, które wywodzą się z lektury, i omawia ich stosunek do drukowanych

pierwowzorów. Przy tych paralelach zajmuje się głównie problemem leksyki i składni. Analizuje typy zdań występujących w tekstach pisanych i mówionych, z zakresu tzw. repertuaru aktywnego (chętnie opowiadanych przez gawędziarza) oraz pasywnego; w tych pierwszych odnajduje składnię o dużo większej intensywności emocjonalno-ekspresywnej. Bogate materiały tekstowe utrwalone przez Kadłubca stanowić mogą podstawę do dalszych, bardziej szczegółowych rozważań nad poetyką języka mówionego, gdyż autor ogranicza się tylko do problemów uznanych przez siebie za najważniejsze.

Obszerny rozdział poświęcony jest językowi i stylowi gawędziarza. Autor dokonuje tu analizy leksykalnej oraz przeglądu tropów stosowanych przez narratora dla zwiększenia ekspresji. Słusznie przypomina czytelnikowi, że wulgaryzmy rażące odbiorcę, który przywykł do uładzonego języka tekstów drukowanych, w gwarze mają wartość inną niż w języku literackim. Przy przeglądzie repertuaru tropów i cytowaniu szeregu przykładów warto było może wyróżnić zwroty rzadkie, charakterystyczne tylko dla cieszyńskiego dialektu, a może nawet indywidualne twory Jeżowicza, od innych, znanych dobrze na całym terenie polszczyzny. Do tych drugich można chyba zaliczyć „zno się na tym jak wilk na gwiozdach" czy „krziwy jak żidowski paragraf". Wśród zwrotów wywodzących się z *Biblii* wymienia autor m. in. „smykali [Żyda] łod Judosza do Kajfosza" (pomija tu sprawę deformacji właściwej postaci zwrotu „od Annasza do Kajfasza") czy „zjeździł jak św. Michał diabła", co nie znaczy 'ukarał', ale 'zwymyślał', i wiąże się z apokryfem. Tu również dużo miejsca poświęca Kadłubiec środkom składniowym stosowanym przez gawędziarza głównie dla zdynamizowania narracji (elipsy, zdania urwane, zdania nominalne). Zatrzymuje się także nad zagadnieniem szyku subiektywnego zdań w wypowiedzi nacechowanej emocjonalnie. Nieco uwagi poświęca dialogom, ich funkcji oraz zróżnicowaniu — dla scharakteryzowania postaci.

Szereg interesujących spostrzeżeń zawierają również inne rozdziały opisowej części monografii, omawiające intonację, tempo i środki pozajęzykowe oraz ich rolę w narracji Jeżowicza, ponadto ukazujące wpływ czynników obiektywnych i subiektywnych na proces opowiadania, takich jak: skład audytorium, nastrój gawędziarza czy jego reakcja na stosowanie magnetofonu i aparatu fotograficznego. Starając się uchwycić wpływ, jaki zmiana warunków wywierała na narrację, Kadłubiec nagrał i zamieścił w swojej książce 10 opowieści — każda w 2 wersjach, podanych w różnych okolicznościach. Porównawszy takie powtórzone zapisy stwierdził dużą ich zbieżność w przypadku ulubionych pozycji repertuarowych gawędziarza. Innym cennym uzupełnieniem pracy jest dołączenie szeregu tekstów opartych na wątkach znanych Jeżowiczowi — w opracowaniu innych gawędziarzy cieszyńskich. Zabieg ten ukazuje mistrza z Koszarzysk na tle współczesnych mu fabulatorów z okolicznych wsi i z podobnego środowiska, co pozwala czytelnikowi śledzić zmiany dokonujące się w tej samej opowieści nie tylko w ramach modelu pochodzącego od jednego człowieka, lecz także w trakcie przekazywania z ust do ust. Pewne wątpliwości budzić tu może tylko dobór gawędziarzy, jacy spełniają rolę tła dla wybijającej się indywidualności Jeżowicza. Niektórzy z nich znają, według Kadłubca, zaledwie 8—10 wątków, i to krótkich, zwykle anegdotycznych. Czy rzeczywiście takiego narratora można uważać za gawędziarza? Trudno im także przyznać tę szczyptę talentu, która wyróżniałaby ich ponad przeciętność przypadkowych opowiadaczy kawałów.

Problem powyższy wiąże się z kolei z innym, przychodzącym nieraz na myśl przy lekturze tekstów Jeżowicza, a bardzo aktualnym dla współczesnej literatury ustnej. Co mianowicie do tej literatury należy? Czy każda przekazywana ustnie fabuła staje się folklorystycznym dokumentem? Przy takim traktowaniu materiału

terenowego repertuar niejednego gawędziarza nie miałby właściwie końca. Człowiek typu Jeżowicza, do późnych lat życia ciekaw świata, sięgający wciąż po nowe lektury (w tym i prasę) i znajdujący chętnego słuchacza, będzie opowiadał wciąż nowe fabuły. Podobnie bywa i z „opowieściami z życia", których każdy człowiek obdarzony obrotnym językiem ma zwykle dosyć na podorędziu. Do czego zmierzam? Wydaje się, że część tekstowa monografii Kadłubca zyskałaby, a nie straciła, gdyby autor przeprowadził pewną selekcję i odrzucił teksty, których treść i kształt sugerują, że są to w repertuarze Jeżowicza zjawiska efemeryczne. Propozycja ta dotyczy także niektórych jego memoratów. Selekcja taka nie jest oczywiście sprawą łatwą i wymaga dużego doświadczenia przy rozstrzyganiu, który z nowo poznanych przez gawędziarza wątków ma szansę utrzymania się w jego repertuarze, który zostanie przejęty przez jego odbiorców. Jednak przeprowadzenie takiej selekcji staje się coraz częściej koniecznością wobec dużej niestabilności form życia współczesnej literatury ustnej. Nie wszystkie fabuły przekazywane ustnie należą do literatury ludowej, jak i nie przypada do niej wszystko, co opowiada wybitny nawet ludowy narrator. O tej przynależności decyduje bowiem nie nadawca, ale odbiorca-społeczność, a więc to, czy dana fabuła jest akceptowana, tzn. czy chętnie się jej słucha i czy się ją powtarza.

Trzeba tu przyznać, że zapis wszystkich gawęd Jeżowicza jest częściowo usprawiedliwiony koncepcją układu tekstów, przyjętą przez autora monografii. „Fotografuje" on każde swoje spotkanie z gawędziarzem, notując wiernie wszystkie opowiadane teksty i zachowując również kolejność ich prezentacji. Kadłubiec kierował się tu zapewne chęcią przekazania z jak największym autentyzmem, jak najwierniejszego, spotkań wyreżyserowanych głównie przez samego gawędziarza i przez towarzyszące okoliczności zewnętrzne (liczba słuchaczy, ich płeć i wiek, stopień zażyłości z narratorem). Kolejność przedstawiania tych opowieści ukazuje także znaczenie przypisywane poszczególnym fabułom przez Jeżowicza: opowieści z aktywnego repertuaru powinny się były na ogół znaleźć wśród pierwszych. Ale i ta zasada jest tylko częściowo słuszna: narrator sięga do wątków kojarzących mu się w czasie tzw. posiadu z tematem rozmowy i przychodzących na myśl dzięki mechanizmom, których badacz nie zawsze może się domyślić. Zresztą i od układu ściśle chronologicznego autor odstępuje, grupując zapisy powtarzające się, choć nagrania dokonywane były w sporych niekiedy odstępach czasowych. Cel odejścia od zasady chronologii jest jasny, ale potwierdza przekonanie niżej podpisanego, iż rozwiązaniem właściwszym byłoby uporządkowanie tekstów według gatunków prozy ludowej — w oparciu o międzynarodową klasyfikację Aarne-Thompsona. Korzyść z takiego układu byłaby różnoraka: czytelnik znalazłby opowieści podobnego typu w bezpośrednim sąsiedztwie i łatwiej mógłby obserwować skłonność gawędziarza do poszczególnych rodzajów fabuł, odbijającą się tak w ich ilości jak i w samym stylu narracji. Okazałoby się wtedy zapewne, że odrzucenie części tekstów nie zuboża pracy, lecz przeciwnie, nadaje jej większą wartość. A informację chronologiczną można by zawrzeć w dodatkowym załączniku.

Dużym udogodnieniem dla folklorystów sięgających do tekstów cieszyńskiego gawędziarza byłoby dodatkowe zestawienie numerów opowieści Jeżowicza z określeniem miejsca wątków, na których się one opierają, w katalogach międzynarodowym i narodowych: polskim, czeskim oraz słowackim. Dzięki takiemu zestawieniu można by szybko odnaleźć opowieść osnutą na wątku interesującym jakiegoś folklorystę, co zwolniłoby od konieczności przeglądania wszystkich tekstów czy komentarzy. W komentarzach do poszczególnych opowieści Kadłubiec powołuje się na wspomniane katalogi: międzynarodowy Aarne-Thompsona, polski Krzyżanowskiego, czeski Tillego oraz słowacki Polívki. Wskazuje także nowsze

warianty tych opowieści — śląskie oraz z regionów ościennych. Oceniając strukturę etniczną repertuaru Jeżowicza na tle czesko-polsko-słowackiego folkloru prozaicznego, autor stwierdza zdecydowanie polski charakter tego repertuaru, przy czym zastrzega się, że jego wniosek należałoby zweryfikować poprzez bardziej wielostronne badania.

Jak już o tym była mowa, opowieści gawędziarza z Koszarzysk oparte są na zakorzenionej lokalnej tradycji ustnej w mniejszym stopniu, niż to zwykle ma miejsce w repertuarze wybitnych przedstawicieli ludowej prozy. Wypływa to z faktu, że narrator czerpał ze źródeł bardzo rozmaitych, często z przekazu pisemnego. Niejednokrotnie więc wątek tradycyjny odzywa się w tekście Jeżowicza słabym tylko echem i trudny jest do rozpoznania. Stąd zdarzają się Kadłubcowi sporadycznie trudności w stosownym zakwalifikowaniu poszczególnych fabuł. Zaproponujemy tu poniżej parę uzupełnień do zamieszczonych komentarzy. I tak przy komentarzu do opowieści nr 8 (*łO jednej królewnej*) autor powołuje się słusznie na dwa wątki, podając formułę: T 307 + 419. Właściwiej może byłoby wprowadzić tu drobną zmianę: T 307 [+ 419], ponieważ wątek drugi odgrywa w opowieści rolę podrzędną i reprezentowany jest tylko w zakończeniu poprzez charakterystyczny motyw — odzyskiwania białości przez królewnę-potwora.

W komentarzu do tekstu nr 15 (*Jako Cygon przepowiadoł pogode*) brak odwołania do AaTh. Odpowiednikiem opowieści Jeżowicza, według autora „niezwykle popularnej na Śląsku", jest AaTh 1525H_2—H_3. Katalog międzynarodowy wskazuje tu na jedyny wariant wątku u Afanasjewa, podczas gdy anegdota, wywodząca się zapewne z folkloru złodziejskiego, znana jest dobrze także na Bałkanach (Serbia, Macedonia). Charakterystycznym motywem jest w niej posługiwanie się tajnym językiem. W katalogu polskim taki sam charakter ma wątek „Okradzenie karczmy", choć nie znajdujemy w nim typowego dla wariantu Jeżowicza, a także dla wersji bałkańskich „przepowiadania pogody".

Interesujący przykład stanowi również opowieść nr 69 (*łO hrabiance*), którą bajarz miał przeczytać w książce. Rzeczywiście, zdradza ona pochodzenie literackie. Kadłubiec nie powołuje się w związku z tym tekstem na żadne wątki tradycyjne, podczas gdy takie nawiązania można wskazać: AaTh 900 („Dumna królewna", tylko I i II — odrzucanie i wyśmiewanie konkurentów) + AaTh 782 („Midasowe uszy" — tu broda, która dumnej królewnie wyrasta za karę); wreszcie ostatnim motywem składowym jest T 4022 („To lubię" — pokutujący duch królewny zostaje wybawiony przez fryzjera-śmiałka, który nie lęka się upiornej zjawy i postanawia ją ogolić). Kadłubiec wskazuje tu tylko na wariant pokrewny opowieści wymieniony u Tillego, ale nawiązań innych nie podaje. Ciekawe, jaki był pierwowzór literacki, z którego korzystał Jeżowicz. Że taki istniał, świadczy inny współczesny wariant tegoż wątku, pochodzący z Górnego Śląska, z Zabrza, a zamieszczony w zbiorze *Gadka za gadką*[1] (nr 187: *O królewnie z brodą*). Także za tym wariantem kryje się źródło literackie. Interesujące, że pokrewna opowieść, oparta jednak na wątku „Midasowe uszy", pojawia się współcześnie w Macedonii, gdzie bohaterem drugiej części opowieści jest zabity przez władcę golibroda, który po śmierci stał się upiorem i straszył dotąd, aż znalazł się śmiałek, który go z własnej woli ogolił. Przypuszczalnie u źródeł opowieści śląskiej i macedońskiej kryje się (choć nie w pierwszej linii) ten sam przekaz literacki. Jaki — nie wiadomo.

---

[1] *Gadka za gadką. 300 podań, bajek i anegdot z Górnego Śląska.* Zebrali i opracowali D. Badura-Simonides, J. Ligęza. Katowice 1973.

Opowieść nr 90 (*łO cyrkuśnikowi Dawidowi*), którą Jeżowicz przedstawił w formie podania, wywodzi się prawdopodobnie z jakiejś popularnej książeczki o czarnoksiężnikach. Motywy wymienione w tekście gawędziarza z Koszarzysk (kogut ciągnący to belkę, to słomkę, dziewczyna zadzierająca spódnicę, bo wydaje jej się, że brodzi po wodzie) związane są zwykle z Faustem lub jego uczniem Wagnerem. Mamy tu do czynienia z jakimś drukiem popularnym znanym szeroko w Europie, i to od dawna, skoro jego echa pojawiają się też w poemacie czarnogórskiego twórcy Njegoša, z połowy ubiegłego wieku [2]. U Jeżowicza mamy do czynienia nie z rozbudowaną fabułą, lecz jedynie z redukcją wątku do podania samych motywów.

Wreszcie w komentarzu do opowieści nr 168 (*Jak zbujnicy w łOlbrachcicach rabowali*), słusznie zaklasyfikowanej jako wątek nr T 1654, formuła „Stowejcie łumarli, bedymy żiwych pożyrać" wcale nie musi się wiązać z T 470 *, gdyż znana jest ona także na Bałkanach w bardzo podobnej wersji wątku T 1654. W Macedonii np. formuła ta brzmi: „*Stanvite mrtvi da koleme živi!*".

Znalazłyby się może i inne poprawki czy uzupełnienia komentarzy Kadłubca. Przy tak dużej liczbie fabuł opartych na wątkach tradycyjnych, często trudnych do odpoznania, te drobne niedokładności w niczym nie umniejszają wielkiej wartości naukowej omawianej tu pozycji. Trudno nie wspomnieć o jednej jeszcze zalecie monografii Kadłubca — o doskonałych ilustracjach, przedstawiających gawędziarza w czasie narracji, przy pracy, w swobodnej rozmowie, a także ukazujących malownicze okolice, w których przebywa on od urodzenia. Takie wzbogacenie sylwetki ludowego gawędziarza spotykamy i w innych podobnych pracach (u Satkego). Ilustracje w omawianej książce są równie bogate i doskonałe. Jest to wspólna zasługa Kadłubca i zaproszonego przez niego do współpracy fotografa.

Pozostaje wreszcie na koniec miły obowiązek wyrażenia wdzięczności autorowi, że w rezultacie ogromnej pracy utrwalił dla nauki oraz dla obecnych i przyszłych czytelników język peryferii polszczyzny, urokliwy przez swą prostotę, archaiczność i jędrność.

Krzysztof Wrocławski

Stefan Żółkiewski, KULTURA LITERACKA (1918—1932). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 484. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Jest to książka historyczna. Na każdej jej stronicy występują dane faktyczne, statystyki, proporcje. Kultura literacka w tym ujęciu przedstawiona jest jako zespół zachowań i instytucji związanych z funkcjonowaniem dzieł literackich. Praca Żółkiewskiego ma odpowiedzieć na pytanie, jak utwory artystyczne włączają się w ogólne tendencje rozwojowe społeczeństwa, w jaki sposób funkcje literatury uwarunkowane są całokształtem komunikacji społecznej i jakie jest ich miejsce wśród ideologicznych dążeń zbiorowości. Znana teza o zależności literatury od stanu świadomości społecznej została w *Kulturze literackiej (1918—1932)* potwierdzona, ale jednocześnie ukazała się w nie znanym dotąd oświetleniu: już nie chodzi o to, że stosunki ekonomiczne i społeczne wpływają na kreację arty-

[2] Zob. K. Wrocławski, *Bajka ludowa w Górskim wieńcu*. „Z Polskich Studiów Slawistycznych". Seria 3, t. 2. Warszawa 1968, s. 199.

styczną, ale o to, że znaczenia utworów są determinowane przez zachowania zbiorowe i że zakorzenienie się literatury w społeczeństwie prowadzi do konsekwencji praktycznych. Żółkiewski napisał: „Będziemy się jednak starali odpowiadać na pytanie, jakie miejsce zajmuje literatura w hierarchicznie i funkcjonalnie uporządkowanej strukturze całości kultury społeczeństwa danego czasu i miejsca. Ustalenie bowiem historycznie zmiennego miejsca literatury w strukturze całości danej kultury pozwala wyjaśnić z kolei historyczną zmienność funkcji społecznych literatury, a w związku z tym przemiany zróżnicowań pomiędzy społecznymi obiegami literatury oraz funkcjonalne przemiany wewnętrzne tych obiegów i zachowań uczestniczących w nich pisarzy oraz czytelników" (s. 6).

Związek między literaturą a społeczeństwem, traktowany przez wiedzę o literaturze na ogół jednokierunkowo — bądź jako implikacja: życie — utwór literacki (ujęcie wypracowane naukowo przez pozytywizm), bądź jako wynikanie: literatura — życie (ujęcie akcentowane w romantycznych i modernistycznych wizjach sztuki), zostaje w książce Żółkiewskiego zobrazowany w swej dialektyce; kategorie genezy i funkcji znajdują zastosowanie w kontekście ogólniejszej, wywodzącej się z teorii kultury, kategorii zachowania. Żółkiewski rezygnuje w zasadzie z rozpowszechnionych praktyk socjologii literatury: nie podejmuje ustaleń genetycznych, nie prowadzi szczegółowych badań z zakresu życia literackiego. To jednak, że przechodzi obok metodologicznego dorobku socjologii literatury, nie oznacza odrzucenia narzędzi socjologii ogólnej. Pojęcia takie, jak rola społeczna, potrzeba, funkcja, wzór postępowania, model kultury, komunikacja społeczna, sformułowane na gruncie tej nauki, stanowią siatkę kategorii służącą badaczowi do strukturalizacji złożonej rzeczywistości historycznej okresu międzywojennego. Siatka ta będzie użyteczna pod jednym warunkiem: literaturę pojmuje się tu odmiennie aniżeli w tradycji filologicznej czy teoretycznoliterackiej. W książce Żółkiewskiego mamy do czynienia z istotnym rozszerzeniem zakresu słowa „literatura". Nie jest to już zbiór dzieł, gotowych przedmiotów artystycznych, ale zjawisko o charakterze procesualnym, w równej mierze obejmujące praktyki twórcze, teksty będące ich rezultatami, jak i zachowania lekturowe, aktywność czytelniczą stymulowaną przez te teksty. Do literatury traktowanej jako proces czy konfiguracja zachowań można stosować kategorie socjologii. *Kultura literacka* stanowi efektywną realizację takich przeświadczeń badawczych.

Książka Żółkiewskiego stanowi rodzaj monografii historycznej. Jest to jednak taka monografia, która sama organizuje swój przedmiot. Wobec całości zjawisk literackich dwudziestolecia międzywojennego autor dokonał dwóch cięć. Pierwsze dotyczy osi czasu i jest uzasadnioną synchronizacją pewnego odcinka dziejowego, który w tym ujęciu zostaje sprowadzony do systemu instytucji i zachowań. Drugie cięcie odbywa się już na tak ograniczonej linii czasowej. Chodzi tu o wyróżnienie kultury literackiej spośród większych całości, które przykładowo można by określić jako: całość doświadczenia dziejowego epoki, zachowania kulturowe okresu, życie literackie 1918—1932. Kultura literacka pojmowana jako system instytucji i wzorów zachowań leżących u podstaw poszczególnych decyzji i wyborów literackich nie pokrywa się z realizacją tychże wzorów: w stosunku do amorficznej całości, jaką jest życie literackie, kultura literacka pełni rolę porządkującą, i to w dwojakim aspekcie. W porządku empirii, jako realność historyczna, kultura ta generuje konkretne fakty z życia literackiego. W porządku nauki, jako efekt operacji strukturalizujących rzeczywistość, pozwala badaczowi nie tylko na odtworzenie obrazu faktów, ale na restytucję systemu wartości znajdujących się u ich podłoża, a także na usensownienie tych faktów w kontekście dominujących w XX w. przemian cywilizacyjnych i tendencji ideologicznych.

Zatrzymajmy uwagę na istotnym dla każdej monografii zabiegu organizacji materiału. Żółkiewski dąży do ustalenia tego, co można by określić metaforycznie jako „*langue*" zachowań literackich, a co, według badacza, determinuje zróżnicowaną wewnętrznie praktykę literatury (pojętej w sygnalizowanym wyżej znaczeniu), jej „mowę". Elementami systemu kultury literackiej są wzory zachowań pisarskich i czytelniczych, modele literatury, literackie sytuacje komunikacyjne, obiegi utworów artystycznych; reguły systemu to społeczne i techniczne możliwości komunikacji. Kategorie te wymagają analizy pragmatycznej, jako że dotyczą one przede wszystkim stosunków między podmiotami (czy instytucjami) posługującymi się tekstami literackimi, a w małym tylko stopniu dotykają dzieł samych. Tak jest w wypalku modelu literatury, o którym Żółkiewski napisał: „W interesującym nas tu aspekcie kultury literackiej, tj. decyzji pisarskich i wyborów czytelniczych, różnym kodom odpowiadają różne modele literatury. Modele literatury proponujemy odróżniać na podstawie odrębności trzech wyznaczników: swoistości roli społecznej pisarza, swoistości typu społecznego odbiorcy wirtualnego i wreszcie swoistości »siużetu« dzieła" [1].

Adekwatnie do omawianych w *Kulturze literackiej* trzech modeli literatury: kanonicznego, zaangażowanego i ludycznego, można wyróżnić trzy sytuacje komunikacyjne charakterystyczne dla życia literackiego 1918—1932. Są to: sytuacja obcowania z książką (lektura nastawiona na odczytanie dzieł literackich jako wartości samych w sobie, wartości kanonizowanych przez tradycję literacką), sytuacja zdobywania awansu oraz sytuacja zabawy. Trzecia klasyfikacja dotyczy obiegów literatury. Tworzą je środowiska czytelnicze, które oczekują od literatury zaspokojenia określonych potrzeb, przez co oddziałują także na pisarzy. Sam obieg związany jest z typem rozpowszechniania literatury: np. obieg brukowy nastawiony jest na wydawanie w wielkich nakładach komiksów czy serii zeszytowych, obieg trywialny wiąże się z powieścią odcinkową, w końcu obieg wysokoartystyczny tworzą edycje klasyków, ale także wchodzą doń awangardowe „nowinki" wymagające szczególnych kompetencji lekturowych. Adekwatność modeli do sytuacji komunikacyjnych i sposobów rozpowszechniania książek nie jest regułą: Żółkiewski wykazuje, że np. dzieła kanonizowane przez tradycję artystyczną — mogą być odbierane w sytuacji zabawowej; czy też wydane w serii kieszonkowej — trafiają do obiegu trywialnego. Sytuacja zdobywania awansu nie musi się realizować w trakcie lektury dzieła upolitycznionego, o wiele częściej stymulują ją wchodzące w kanon narodowej tradycji literackiej dzieła w kontakcie z czytelnikiem „nowym" względem historycznych podziałów odbiorców, podziałów w znacznej mierze utrwalających bariery klasowe.

Wiąże się z tym ustalenie miejsca i statusu kultury literackiej w całości struktury społecznej omawianego okresu. Żółkiewski z ogromnym nakładem pracy udowadnia, że publiczność literacka w r. 1931 nie przekraczała w zasadzie 750 000 osób, co stanowiło niespełna 3,3% ludności polskiej, a około 7% dorosłych Polaków (zob. rozdz. *Społeczne warunki czytelnictwa*).

„Publiczność literacka nie była po prostu pomniejszonym odbiciem struktury i układów całego społeczeństwa polskiego. Miała swoistą strukturę, właściwy sobie układ sił i napięć wewnętrznych. Dlatego też losy kultury literackiej Polski międzywojennej potoczyły się, w określonej mierze, w nieco inny sposób aniżeli całość losów społecznych. Zjawiska niewiele znaczące w całości życia społecznego w życiu literackim nabierały znaczenia. Wpływ zorganizowanych radykalnych

[1] S. Żółkiewski, *Modele literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971, s. 299.

ruchów młodzieżowych był bezpośrednio większy na kierunek rozwoju kultury literackiej aniżeli na kierunek rozwoju historii Polski. Zwłaszcza że ruchy te ciągnęły za sobą nie tylko swoich czytelników, ale i »swoich« pisarzy.

Trzeba to wszystko mieć na uwadze, by w pełni docenić przemiany i odnowę instytucji czytelniczych ówczesnej kultury literackiej. Instytucji awansujących do ogólnonarodowej kultury literackiej wraz z awansem całej kultury »niższej«, wraz z inwazją do środowiska publiczności literackiej — czytelników rekrutujących się z walczących o awans społeczny organizujących się mas" (s. 290).

Swoistość strukturalna omawianego kręgu procesów i instytucji, mimo że — jak pisze autor — nie była decydująca dla obrazu całości społeczeństwa przedwojennego, pozostawała w ścisłym związku z rozwojem tej całości. Przy czym nie był to związek jednostronnego wynikania. Jeśli prawdą jest, że struktura społeczna określała typy i możliwości komunikacji literackiej, to z drugiej strony okazuje się, że kultura literacka miała wpływ na świadomość społeczną, że w jakiś sposób (postępowy w omawianym okresie) dynamizowała tę świadomość, określała styl zachowań nie tylko czytelniczych i wpływała na ich wartościowanie. Świadczy to o autorytecie literatury w kulturze polskiej oraz o twórczej, a nie jedynie kompensacyjnej roli aktywności czytelniczej. Wyjaśnienie tego zjawiska jest jednak bardzo złożone.

Żółkiewski opisuje swoistość polskiej kultury literackiej lat 1918—1932 zarówno na tle ówczesnej struktury społecznej jak i poprzez odniesienie jej do światowych tendencji w rozwoju kultury, tendencji, które doprowadziły do współczesnej kultury masowej. Udowadnia, że przekroczenie progu masowości, teoretycznie możliwe na skutek znacznego rozwoju środków komunikacji w Polsce międzywojennej (zob. rozdz. *Masowy typ współczesnej kultury literackiej*), hamowane było przez panujące stosunki ekonomiczne: dostęp do dóbr kultury miał ciągle charakter elitarny ze względu na brak wykształcenia u większości potencjalnych czytelników, a także ze względu na brak wolnego czasu. W tej sytuacji potrzeby czytelnicze przedstawiały się nie tyle jako konieczność, która determinowała kształt literatury masowej (jak to było już w tym okresie w wysoko rozwiniętych ekonomicznie krajach Zachodu), ile jako wartość, którą należało rozwijać, propagować, upowszechniać. To z kolei wymagało odpowiedniej polityki kulturalnej — takiej, która odwoływałaby się do istniejącego już dorobku literatury i która stwarzałaby sytuacje inicjacji czytelniczej. Jak świadczą źródła, owych instytucji inicjacyjnych było w okresie międzywojennym wyjątkowo dużo — począwszy od organizacji przykościelnych, poprzez patronackie organizacje różnych partii politycznych, aż do zorganizowanych ruchów młodzieżowych. Charakterystyczne jest, że wszystkie niemal te instytucje widziały w literaturze narzędzie pracy ideologicznej, tym samym nadając wartościom literackim charakter instrumentalny. Chodzi o to, że nie tylko selekcjonowano przedmioty lektury, ale — w ramach organizacji — aranżowano same procesy lektury, czego przykładem mogą być zbiorowe czytania w świetlicy czy izbie parafialnej. Zjawiskiem komplementarnym wobec tych wysiłków było sterowanie twórczością artystyczną, szukanie „swoich" pisarzy i „swoich" dzieł.

Owa ideologiczna otoczka aktywności czytelniczej niewątpliwie odróżniała naszą kulturę literacką od zachodniej kultury masowej. Żółkiewski wyraźnie stwierdza, że zjawiska homogenizacji treści i sprowadzania wymagań artystycznych do najniższego wspólnego mianownika w małym tylko stopniu dają się zaobserwować w polskiej międzywojennej twórczości literackiej. Jak dowodzą analizowane przez badacza ankiety, czytelnicy tego okresu również nie preferowali

dzieł o standaryzowanym poziomie artystycznym czy ideowym [2]. Nie było u nas w zasadzie sytuacji, w której by gusty masowego odbiorcy kierowały produkcją artystyczną, chociaż, jak wspominaliśmy, występował sam fakt sterowania, ale nie w skali masowej. Przeciwnie, autor *Kultury literackiej* podkreśla, że lektura utworów osadzonych w tradycji kulturalnej i niosących wielorakie wartości stanowiła dla czytelnika „nowego" atrakcyjny środek awansu, co prowadziło raczej do kształcenia i podwyższania umiejętności czytelniczych aniżeli do obniżania i przystosowywania kompetencji autorskich.

Opisane procesy dotyczyły w zasadzie wszystkich postaci życia literackiego w Polsce międzywojennej, tworzyły styl kultury literackiej swoisty na tle ogólnoświatowych tendencji do umasowienia. Stwierdzając za Żółkiewskim, że literatura była traktowana jako narzędzie upowszechnienia wartości, można spytać, o jakie wartości chodziło. Przecież oczywiste jest, że idee propagowane przez Kościół czy endecję znacznie różniły się od idei młodzieży komunistycznej. Propaganda lektury, przy całym swoim demokratycznym aspekcie, nie zawsze miała na celu demokratyzację społeczeństwa, wręcz przeciwnie, wielokrotnie prowadziła do wyciszania czy rozładowywania radykalnych nastrojów społecznych. Budzenie postaw czytelniczych nie było w żaden sposób tożsame z ewokowaniem zachowań krytycznych wobec ustroju ekonomicznego i klasowego. Na tym chyba również polega swoistość i względna autonomia kultury literackiej na tle struktury społecznej.

Paradoks ten znajduje potwierdzenie w dziejach powojennej kultury masowej. W momencie kiedy problemy awansu kulturalnego przestają być bodźcem rozwoju kultury literackiej, kiedy powszechny dostęp do książki nie jest już celem, ale faktem, nie znikają konflikty klasowe, a demokratyzacja kulturalna społeczeństwa zachodniego nie oznacza demokratyzacji ekonomicznej. Co więcej, sytuacja taka sprzyja komercjalizacji literatury; prawa rynku odbijają się na twórczości artystycznej, która, nastawiona na maksymalny popyt, podporządkowuje się regule najniższego „wspólnego mianownika". Paradoksy kultury masowej ujawniają się na terenie współczesnej polskiej kultury literackiej, co Żółkiewski sygnalizował już wcześniej w wielu swoich pracach. We wszystkich tych pracach stawiał też pytanie, czy komercjalizacja literatury jest nieodwracalnym skutkiem demokratyzacji, czy też można by jej w jakiś sposób zapobiec.

O ile w poprzednich publikacjach Żółkiewskiego hasło racjonalnej polityki kulturalnej było nieustannym apelem i postulatem, a same badania naukowe stanowić miały rodzaj „zwiadu" w terenie, zwiadu, który zostałby uwieńczony efektywnym działaniem (tak było w książce *O kulturze Polski Ludowej*), o tyle w *Kulturze literackiej* autor odnalazł pierwowzór takiej polityki, model skutecznego propagowania postaw czytelniczych, które nie wyczerpywałyby się w samym akcie lektury, ale prowadziłyby do krytycznego rozpoznania — za pośrednictwem książki — otaczającej rzeczywistości. Można sądzić, że stale przytaczany

[2] Zob. konkluzję Żółkiewskiego po analizie statystyk bibliotek ruchomych Związku Kolejarzy: „Czytelnicy-robotnicy byli jednak mało wrażliwi na estetyczne propozycje literatury trywialnej. Obca się im być zdaje postawa zwłaszcza przysięgłego czytelnika sentymentalnego kiczu. Ich postawie czytelniczej wyraźnie bardziej odpowiada model literatury zaangażowanej i propozycje estetyczne literatury wysokoartystycznej. Znamienne jest, że na pierwszych czy dalszych miejscach cytowanej listy figuruje większość głośnych zaangażowanych książek — Żeromskiego, Struga, Gorkiego, Stendhala, Zoli, Costera, Sinclaira, Hugo" (s. 387).

w tomie Żółkiewskiego przykład polityki kulturalnej Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici" stanowi w tym wypadku nie tylko relację z przeszłości, ale i pewien ideał, wzór tej polityki — być może, nierealny ze względu na dzisiejszy rozwój technik komunikacyjnych, ale bliski i pożądany z powodu zaangażowania i niesionych wartości.

Wydaje się, że ideał ten pozostaje nie bez związku z kryteriami strukturalizacji materiału historycznego, stanowiącego dla badacza jeśli nie przedmiot, to punkt wyjścia. Jak stwierdziliśmy, opisany w *Kulturze literackiej* „język" życia literackiego jest, w planie empirii, systemem generującym każdorazowe zachowania. W planie interpretacji stanowi on narzędzie, przy pomocy którego Żółkiewski odkrywa w owym życiu imperatywy decydujące o funkcjonowaniu literatury. Z pewnością takim warunkiem jest stan techniczny i poziom cywilizacyjny społeczeństwa, to wszystko, co składa się na typ kultury. W omawianym ujęciu ów typ niewiele różnił się w Polsce międzywojennej od początków zachodnioeuropejskiej kultury masowej. Ważny jest również styl kultury: napięcie między stylem a typem powoduje, że wzory zachowań nie stanowią możliwości równowartościowych, że są każdorazowo wypełniane treścią istotną dla rozwoju danej społeczności, istotną dla egzystencji samego systemu kultury, reprezentującą tendencje, które utrwalają ten system lub go przekształcają. Łatwo dostrzec, że zasadę znaczeniotwórczą znalazł Żółkiewski w ideologicznym aspekcie aktywności czytelniczej. Ideologia nie tylko determinowała postać kultury literackiej, ale także przesądzała o jej dynamice. Oczywiście, jak pisaliśmy, nie każda ideologia. Żółkiewski wielokrotnie powtarza, że o rozwoju międzywojennej kultury literackiej (i kultury w ogóle) zadecydowała radykalizacja postaw ideowych charakterystycznych dla związków młodzieży. Nasuwa się pytanie, dlaczego badacz ten typ działań i wartości, a nie np. wysoce rozwiniętą działalność patronacką Kościoła, uznał za zjawisko znaczące dla procesu kulturalnego. Można odpowiedzieć, że taki punkt widzenia jest potwierdzony przez dokumenty historyczne. W poznaniu historycznym istnieje jednak faza, którą określa się jako interpretację źródeł. W książce Żółkiewskiego faza ta dominuje, jako że nie chodzi tam o ustalenie danych, ale o rekonstrukcję systemu znajdującego się u podłoża faktów.

W *Uwagach końcowych* badacz napisał: „książka nasza ma nie tylko zadania poznawcze, nie tylko mówi, jak było. Pisano ją także z myślą o aktualnej polityce kulturalnej, o jej bliższych, powojennych i okupacyjnych tradycjach. Książka pisana była z myślą o racjonalizacji aktualnej polityki literackiej. Aby to nastąpiło, trzeba dobrze poznać i zrozumieć procesy, z których wyrosła aktualna kultura literacka. Poznanie tych procesów przybliża nas do zrozumienia realnych możliwości rozwojowych naszej aktualnej kultury literackiej, jej rzeczywistych alternatyw, do wskazania warunków koniecznych, aby realizować wybraną politykę literacką przyszłości, uwzględniając to, co już zaszło w przeszłości" (s. 462). Akcentowanie pewnych zjawisk i wartości w przedstawionym materiale ma zatem sens projekcyjny: polityce kulturalnej „Wici" z lat 1918—1932 przypisuje Żółkiewski funkcję obecnie pożądanego modelu takiej polityki.

W omówieniu tym chodzi raczej o zasadność metodologiczną dokonywanych operacji naukowych, a nie o ich aspekt pragmatyczny. Są to jednak sprawy nie do oddzielenia. Przekonanie o związku zachowań literackich okresu międzywojennego z naszą współczesnością można interpretować dwojako. Ważne jest nie tylko to, że poznanie kultury lat 1918—1932 wyjaśnia postać tworzonej obecnie kultury literackiej, ale także to, że nasza kultura wyjaśnia tamtą kulturę. Można zrekonstruować abstrakcyjny system tkwiący u podłoża życia literackiego, ale tendencje

rozwojowe tego życia ujawniają się dopiero w konfrontacji z czasami dzisiejszymi. Porównanie to pozwala dostrzec, że kultura literacka 1918—1932 była nie tylko systemem norm i instytucji, nie tylko zespołem działań utrwalających ówczesny ustrój społeczny, ale także twórczą praktyką ideologiczną, procesem, który miał swój finał w sukcesie rewolucji kulturalnej i społecznej, jaka dokonała się na ziemiach polskich.

Na początku tego szkicu napisaliśmy, że *Kultura literacka* jest książką historyczną. Jest książką o bliskiej nam epoce dziejowej, książką o genezie naszej współczesności. Jest ona zarazem artykulacją poglądów uczonego, poglądów, które należałoby określić jako materializm historyczny. Uwagi o uwarunkowaniu działań kulturowych przez stan ekonomiczny i cywilizacyjny społeczeństwa, uwagi o ideologicznym aspekcie tych działań, szukanie związku przyczynowego między kulturą dzisiejszą a kulturą i historią epok ją poprzedzających, uznanie postaw rewolucyjnych za źródło dynamiki kulturowej — wszystko to zyskuje podsumowanie w decydującym twierdzeniu o twórczej roli, jaką odgrywa praktyka historyczna w poznawaniu przeszłości. Postawa naukowa oparta na takim twierdzeniu pozwala Żółkiewskiemu uchwycić napięcie między systemem a procesem, wyakcentować w strukturze historycznej kierunek jej przekształceń. Jeżeli sytuacje komunikacyjne, modele i obiegi literatury stanowią o porządku układu, to zarazem dostrzeżone przez badacza aspekty ideologiczne zachowań literackich tworzą wektory, za którymi w ruchu diachronicznym podąża cały system — aż do swojego przewartościowania i zmiany.

Zademonstrowana metoda badawcza stanowi istotny krok w rozwoju marksistowskiej metodologii historii. Jerzy Topolski powiedział: „Historię będziemy pisać stale na nowo, lecz nie dlatego, że jest ona »subiektywnym tworem historyka« niezdolnego do odkrycia prawdy, lecz dlatego, że w miarę upływu czasu wzrastać będzie indywidualna oraz wspólna dla wszystkich historyków wiedza pozaźródłowa, zbliżająca do prawdy" [3]. Jeśli doświadczenie współczesności można określić jako jeden z elementów tejże „wiedzy pozaźródłowej", to zmieniająca się praktyka teraźniejszości nieustannie rzutuje na naukowy obraz przeszłości, nadaje sens wydarzeniom starym i zarazem motywuje wydarzenia nowe. Rozpatrywana w tym aspekcie *Kultura literacka* jest w równej mierze książką historyczną jak i teoretyczną.

O statusie teoretycznym najnowszej książki Żółkiewskiego stanowi nie tylko jej metodologia historii. Nas, literaturoznawców, interesuje także to, co *Kultura literacka* mówi o twórczości artystycznej. Motywowane przez interpretację socjologiczną rozszerzenie zakresu słowa „literatura" ma w tym względzie doniosłe konsekwencje. Okazuje się, że o dynamice procesu historycznoliterackiego stanowią nie tylko kreacje artystyczne, ale także przemiany w odbiorze dzieł. Dzieło literackie to zarazem zakodowana w materiale znakowym intencja twórcza i znaczenia narzucane tekstowi przez czytelnika. W świetle faktów konstatowanych przez Żółkiewskiego narzuca się konieczność przewartościowania praktyk badawczych ograniczających funkcje utworu do form i znaczeń implikowanych przez tekst. Żółkiewski dowodzi, że odbiorca wielokrotnie ignoruje zrealizowaną w tekście poetykę i ideologię, że modeluje sens tekstu stosownie do własnych potrzeb i sytuacji. Opisując obieg trywialny literatury, badacz stwierdza: „Dzieła obiegu wysokiego schodziły do obiegu trywialnego dzięki zjawisku homogenizacji czytelnictwa. Uczestnik obiegu trywialnego mógł czytać i czytał klasycznego *Dekame-*

---

[3] J. Topolski, *Metodologia historii*. Warszawa 1973, s. 305.

rona jako pornografię. Tłumacz Aretina, E. Boyé, miał nawet w latach dwudziestych proces o rozpowszechnianie pornografii. Został jednak uwolniony przez sąd. Ale zapewne byli czytelnicy, którzy te renesansowe teksty odczytywali tylko w warstwie fabularnej, jako pornograficzne. Magazynowy kontekst też ułatwiał przesuwanie dzieł wysokich do obiegu tyrwialnego" (s. 446).

W historii literatury znane są podobne sądy nad dziełem: np. autora *Pani Bovary* oskarżono o szerzenie niemoralności. Zastosowana w powieści Flauberta metoda twórcza tak bardzo wykraczała poza czytelnicze nawyki narracyjne, że odbiór modelowany przez te nawyki zdecydowanie zmieniał intencję pisarską, sprowadzał sens tekstu do fabuły romansowej. Wypadki takie potwierdzają przekonanie, że praktyka czytelnicza może odmienić sens dzieła, wpisać w tekst znaczenia różne od znaczeń zakodowanych przez nadawcę, nieraz tylko w małym stopniu implikowane przez poetykę dzieła. Konflikt kodów nadania i kodów odbioru można by wyrazić — w terminologii używanej przez Żółkiewskiego — jako konflikt między modelem, który dzieło reprezentuje i który wiąże go z osobą pisarza sterującego w ten sposób odbiorem, a sytuacją komunikacyjną i obiegiem, do którego dzieło trafia. Wydaje się, że cały teoremat *Kultury literackiej* opiera się na tej właśnie, o wyraźnych koneksjach pragmatycznych, obserwacji, która sama w sobie nie podważa kompetencji analizy tekstowej, ale w swych konsekwencjach może doprowadzić do co najmniej sceptycznego stanowiska wobec bogato rozwiniętych w teorii literatury prób zamknięcia sensu dzieła w jego strukturze.

Z takimi postawami badawczymi Żółkiewski polemizował już wcześniej. W artykule *Nauka o kulturze i semiotyka* pisał: „[...] Lotman wyraźnie mówi, iż kulturę można traktować albo jako zbiór tekstów, albo jako zbiór ich funkcji. W pierwszym wypadku analiza musi być dwupoziomowa. Musi najpierw dotyczyć budowy tekstu syntaktycznej i semantycznej, na drugim poziomie ma dotyczyć jego funkcji — stać się analizą pragmatyczną. W drugim wypadku analiza może być jednopoziomowa. Może ograniczyć się do analizy syntaktyki i semantyki. Z nich wnioskujemy o funkcjach, o pragmatyce. Bo nowa składnia — to nowa funkcja, nowa semantyka — to nowe funkcje. Nie trzeba ich analizować odrębnie w planie pragmatyki. [...] Tak postępują też badacze, operujący pojęciem czytelnika wirtualnego, uprawiając tzw. socjologię lektury" [4]. O ile Żółkiewski całkowicie akceptuje konkluzje i potrzeby analizy tekstowej, o tyle nie zgadza się z przenoszeniem tych konkluzji na teren badań nad lekturą. Wbrew Lotmanowi, a także wbrew dotychczasowym osiągnięciom badań strukturalnych, wyraźnie postuluje konieczność dwupoziomowego podejścia do tekstu, uwikłania analizy pragmatycznej w sytuacje odczytania. Omawiana książka Żółkiewskiego stanowi właśnie rzetelny wstęp do badań pragmatycznych, które — wbrew metodologii strukturalnej — powinny być zawsze badaniami historycznymi.

Teoria literatury w coraz większym stopniu zdaje sobie sprawę z tych problemów. Dowodem tego są liczne artykuły ukazujące się u nas w ostatnim okresie, zapoczątkowane pracą Michała Głowińskiego *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu literackiego*. Zajmują się one kwestiami odbioru dzieła, społecznymi normami czytania, zagadnieniami podmiotowych uwarunkowań interpretacji czy, w końcu, dynamiką sensów dzieła oraz notoryczną „otwartością" utworów literackich. Odpowiada to w jakiejś mierze tendencjom światowym w nauce o literaturze, tendencjom do przekształcenia historii literatury w historię funkcji literatury (R. Barthes, U. Eco) czy też w propagowaną przez Hansa Roberta Jaussa

---

[4] S. Żółkiewski, *Nauka o kulturze i semiotyka*. „Teksty" 1973, nr 3.

estetykę recepcji. Badanie kodów odbioru, konotacji, które narzuca dziełu czytelnik w różnych „stylach lektury" [5], a które są pochodne wobec doświadczenia literackiego tegoż czytelnika, zdaje się istotnie przeformułowywać antypozytywistyczne tezy o wiecznym, pozaczasowym i niezmiennym przedmiocie artystycznym, jakim jest raz wytworzone dzieło. W nowym świetle ukazuje się problem wartości artystycznych i literackości samej. Czy jednak rzeczywiście w nowym świetle?

Żadna z omawianych powyżej tendencji nie kwestionuje tezy o autoteliczności przekazu literackiego. Dla teorii literatury istotne jest to, że pisarz pisze, że czytelnik czyta i że krążący między tymi dwoma podmiotami przekaz jest tak zbudowany, aby skupiać uwagę na sobie samym jako pewnym szczególnym przedmiocie artystycznym. W zależności od zmiany konwencji pisania zmienia się tradycja literacka i zmieniają się także literackie doświadczenia czytelnika, które przesądzają o jego lekturowych kompetencjach. Style odbioru, czyli „normy lektury układające się w pewien system i określające charakter właściwych danemu czasowi konotacji literackich" [6], decydując o aktualnych sensach utworu pozostają w stanie napięcia ze stylami utworów, stylami dającymi się skategorializować w systematyce gatunkowej. O charakterze odbioru w tym ujęciu decyduje to, co prawie pięćdziesiąt lat temu Jurij Tynianow określił jako najbliższy szereg literacki.

Już z ogólnikowego przedstawienia *Kultury literackiej* wynika, że nie o ten typ determinacji lekturowych (i autorskich) chodzi Żółkiewskiemu. Badacz, który nieustannie akcentuje potrzebę funkcjonalnej klasyfikacji literatury, nie może w żaden sposób ograniczyć oddziaływań utworu do funkcji tylko estetycznej. Co więcej, twierdząc, że przekaz literacki jest wielofunkcyjny (jak powiedział już Jakobson), nie może się zgodzić na taką hierarchizację funkcji, jaka występuje w teorii literatury. Analiza socjologiczna i historyczna wykazuje, w jaki sposób role podmiotowe wynikające z literackiego procesu komunikacyjnego są modelowane przez uczestnictwo ich nosicieli w konkretnych sytuacjach dziejowych. Jeżeli teoretyk literatury utrzymuje, że nie jest istotne to, czy pisarz był działaczem społecznym czy komercjalistą, ważne jest zaś to, że był pisarzem, sprawcą danego tekstu literackiego — to z lektury *Kultury literackiej* płyną wnioski całkowicie odmienne, wnioski, których nie można zawężać tylko do pola widzenia socjologii literatury, rzutują one bowiem na całą wiedzę o utworze. Poetyka dzieła, wybór jego kodów jest pochodny, wedle Żółkiewskiego, wobec funkcji, które dzieło to miało spełniać w określonej sytuacji komunikacyjnej; z kolei sytuacja komunikacyjna jest sytuacją społeczną nie tylko dlatego, że wiąże dwa podmioty, czytelnika i autora, ale także dlatego, że wiąże grupy społeczne i ingeruje w ich zachowania ogólnożyciowe.

Kategorializacja funkcjonalna utworów artystycznych jest zabiegiem niezależnym od przyporządkowania gatunkowego; stworzona na potrzeby socjologii literatury, pozwala odpowiedzieć na pytania: „Jak w rzeczywistości funkcjonują społecznie określone typy pisarskich zachowań, jakie są przeto społeczne ramy i możliwe w danej kulturze rodzaje tych działań, do których można i trzeba, badając funkcje, stymulujące oddziaływania na zbiorowości, sprowadzić wszelkie indywidualne różnice indywidualnych temperamentów pisarskich, metod twór-

---

[5] Określenie M. Głowińskiego z referatu *Odbiór, konotacje, styl*, wygłoszonego na sesji *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, w listopadzie 1974 (maszynopis powielony).

[6] *Ibidem*, s. 15.

czych, projektów recepcji, zamierzeń działania"[7]. Wydaje się, że tego rodzaju podejście może wyjaśnić wiele w dziedzinie samej teorii literatury: np. gatunki artystyczne, traktowane w tej nauce jako normy pisarsko-odbiorcze, w oświetleniu socjologicznym ukazują swoje historyczne pochodzenie nie tyle na tle tradycji literackiej, co poprzez odniesienie do społecznego systemu wartości, systemu preferującego takie a nie inne sposoby wyrażania, adekwatnie do takich a nie innych historycznych funkcji przekazu literackiego.

Książka Żółkiewskiego odsłania istotne trudności, jakie stoją przed nauką o literaturze; odsłania, a nie omija. Można spytać, w jakiej mierze kryteria pragmatyczne pozwalają na uchwycenie swoistości praktyki literackiej, tego, co różni ją od innych praktyk społecznych. Ale czy przy takim ujęciu można w ogóle pytać o to, co literackie w literaturze? Dylematów podobnych jest więcej. Do jakiego stopnia uzasadnione jest manipulowanie utworomi literackimi? Kiedy, w jakim odczytaniu dzieło przestaje być sobą, traci własną tożsamość? W końcu pytanie najważniejsze: co stanowi o tożsamości utworu?

Problemów tych Żółkiewski nie rozwiązuje, wykraczają one poza historyczną zawartość jego pracy. Ale teoria literatury, postawiona wobec obserwacji zgromadzonych w *Kulturze literackiej*, nie może się więcej od tych zagadnień uchylać. Pojawienie się książki Żółkiewskiego zmienia niejako układ relacji w nauce o literaturze; powtarzamy: nie chodzi tu tylko o nową i oryginalną pozycję z zakresu socjologii literatury. Chodzi tu o nowy zestaw pytań dla całego literaturoznawstwa, pytań, które nie pojawiały się dotychczas w naszej nauce, a których obecność należy traktować jako *signum temporis*, jako efekt oddziaływania praktyki społecznej na wiedzę teoretyczną. Wydaje się bowiem, że jakkolwiek by uciekać w interpretacji literatury od rzeczywistości historycznej, ona nieuchronnie wróci. Nie tylko jako miara i stymulator zachowań literackich, o czym tak wielostronnie pisał Żółkiewski w swej książce, ale jako miara zachowań badawczych, co znacznie wcześniej zostało dostrzeżone i sformułowane w tym oto fragmencie *Ideologii niemieckiej*: „Jeżeli w całej ideologii ludzie i ich stosunki ukazują się jak w ciemni optycznej, odwróceni do góry nogami, to zjawisko to tak samo wynika z ich historycznego procesu życiowego, jak odwrócenie przedmiotów na siatkówce z ich bezpośredniego procesu fizycznego"[8]. Sądzić można, że w tym przeciwstawieniu ujęć autor *Kultury literackiej* jest po stronie Marksa i Engelsa.

Zofia Mitosek

S t e f a n Ż ó ł k i e w s k i, KULTURA LITERACKA (1918—1932). [Zapis bibliograficzny jak na s. 300].

Najbardziej znamienną cechą studium Stefana Żółkiewskiego jest konsekwentne utrzymanie problematyki kultury literackiej w sektorze ogólnej komunikacji społecznej. Literatura, nie tracąc swoich immanentnych własności i wartości, zostaje potraktowana jako szczególny składnik tej komunikacji, skutecznie opierający

---

[7] S. Ż ó ł k i e w s k i, *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury*, referat wygłoszony na sesji *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, listopad 1974 (maszynopis powielony, s. 38—39).

[8] K. M a r k s, F. E n g e l s, *Ideologia niemiecka*. W: *Wybrane pisma filozoficzne 1844—1846*. Warszawa 1949, s. 53—54.

się wszelkim próbom redukcji ekstremalnych — zarówno filologicznych jak i socjologicznych.

Zachowania pisarskie i czytelnicze nie stanowią, według autora, jakości odrębnych. Są one ściśle sprzężonymi ze sobą elementami jednego aktu komunikacji. „Odbiorca” uzyskuje tu więc status kategorii dynamicznej i aktywnej. Słuszność takiego ujęcia sprawy wzrasta w miarę zbliżania się do współczesnej sytuacji kulturowej. Obserwujemy bowiem proces nieustannej komplikacji działań i zadań odbiorcy tekstu literackiego. Przejście tego tekstu ze stanu istnienia potencjalnego w byt faktyczny wymaga coraz ściślejszego współdziałania nadawcy i odbiorcy. Akt komunikacyjny nabiera w tym sensie cech procesu odwracalnego. Przepływ informacji odbywa się tu w obu kierunkach — wymiana wartości jest wzajemna. Sytuację tę obserwować możemy nie tylko na planach elementarnych, odnajdujemy ją również w makroskali ujęć typologicznych. Żółkiewski powiada więc lapidarnie: „Pisarz wychowuje swego czytelnika. Ale w jeszcze większym stopniu czytelnik kształtuje swego pisarza” (s. 262). Dodajmy od razu, że kategorie „pisarza” i „czytelnika” uzyskują w tej pracy wymiary pojęć abstrakcyjnych i wypełniane są tylko tymi treściami, które odnoszą się do wszystkich pisarzy i do wszystkich odbiorców. Podobnie teksty literackie powiązane są w wielkie zespoły znaczące i traktowane jako tekst jeden. Autora pracy *Kultura literacka (1918—1932)* nie interesują indywidualne biografie czytelnicze i prywatne losy intelektualne. Nie obchodzi go także „sfera ideacyjna”, nie zajmuje kwestia, w jaki sposób „pisarze” i „snobi” — rozumieli swoje role społeczne.

Postępowanie takie prowadzi do przyjęcia specjalnej pozycji wobec faktów kulturowych. W obrębie „wiązki wyjaśnień” znajdują się zjawiska o znacznym stopniu krystalizacji. Są to całości, struktury i zbiory. Określają je przede wszystkim czynniki rzeczowe, znaki materialne, parametry czasowe i przestrzenne, elementy sformalizowane i odpowiednio utrwalone. Wydaje się, że warto podjąć próbę analizy innego rodzaju. Rolom „rzeczywiście, obiektywnie spełnianym” należałoby w tym przypadku przeciwstawić dziedzinę „świadomości fałszywej” pisarzy i czytelników. Zasługuje ona na odrębne miejsce w kanonie podstawowych problemów badawczych. Przy dotychczasowym ujęciu zbyt wiele przejawów aktywności pisarskiej nabiera „takiego samego znaczenia jak wszystkie inne treści dzieł literackich” (s. 244).

Tendencje do stosowania makroskali najpełniej występują w przypadku typologii potrzeb czytelniczych i wyborów literackich. Konstrukcje te są tak ogólne, że ich użyteczność zaczyna się dopiero na poziomie wielkich zbiorów odbiorców. Modelujące spojrzenie badacza odnosi tu jednak pełny sukces poznawczy. Wprawdzie w ogólnej teorii komunikacji literackiej musimy przewidzieć możliwość odwoływania się do grupowych lub nawet indywidualnych aktów odbioru, jednak celem ostatecznym badań musi być wiedza o procesach globalnych, o społeczeństwach, które istnieją w jakimś stopniu również dlatego, że ludzie wymieniają między sobą znaki literackie.

Stefan Żółkiewski przywołuje rozległe konteksty kultury ludzkiej. Prawdziwe funkcje komunikatów układanych ze słów odsłaniają się uczonemu w obliczu zjawisk niejednorodnych i skomplikowanych. Tradycyjny zakres użycia terminu „literatura” okazuje się zbyt wąski. Liczba faktów społecznych, które wymagają rozpoznania i analizy, wzrosła w sposób zaskakujący. Badania kultury literackiej wymagają zatem kompetencji szczególnych. Trudno wyznaczyć granice zainteresowań i określić kanon obowiązującej dokumentacji. W pracy tej znajdziemy więc informacje o wydatkach na alkohol i o przemyśle poligraficznym, o rewii i o Kościele,

o związkach zawodowych odzieżowców i o PPS, o honorariach za 15-minutowy skecz i o cenach detektorowych odbiorników, o obsłudze księgarskiej w Anglii i o rozwoju automobilizmu w Polsce, itd. Informacje te nie występują jednak w stanie „surowym". Żółkiewski każdą z nich przekształca w znak kulturowy za pomocą swoistych „współczynników humanistycznych". Dzięki takiemu ujęciu książka nie tylko mówi o literaturze i tzw. życiu literackim, ale odsłania podstawowe mechanizmy współczesnej kultury.

Z rozważań autora wynika, że miejsce sfery zachowań literackich nie jest stałe, podlega ono zmianom i przeobrażeniom. Zmienne i różnorodne muszą być także składniki samej komunikacji. Obszary sprawdzalności ustaleń teoretycznych wymagają więc precyzyjnych odniesień do konkretnej przestrzeni i dokładnie wyznaczonego czasu. Stefan Żółkiewski skonstruował swoje modele dla polskiej kultury literackiej lat 1918—1932. Rzeczywiste wymiary są jednak znacznie bardziej rozległe.

Omawiane dzieło istnieje bowiem w trzech różnych poziomach poznawczych. Pierwszy określilibyśmy mianem metodologii i metakultury. Obejmuje on teorie komunikacji literackiej oraz program i metody jej badania. Najważniejsze sądy wyrażone są tu w języku panchronii. To część semiotyczna i antropologiczna książki. Drugi poziom obejmuje strefę refleksji socjologicznej. Mały odcinek czasu został zgrabnie wypreparowany i poddany różnym testom. Poziom ten wypełniony jest językiem liczb, dokumentacji i cytatów.

Trzeci poziom nadaje książce znaczenie szczególne. Jest nim bowiem autobiografia intelektualna Stefana Żółkiewskiego. Przedstawione modele kultury zawierają automodel samego badacza. Żółkiewski występuje tu przede wszystkim jako osobowość wierna określonej idei. Czynności filozofa świat wyjaśniającego nie zaspokajają nadal potrzeb autora *Sporu o Mickiewicza*. Stąd głęboki oddech tej książki. Stąd jej rozwijanie w dwóch jednocześnie kierunkach: w przeszłość — będącą początkiem naszej teraźniejszości, i w przyszłość — z którą już obecnie mamy kłopoty. Badacz kultury literackiej musi być więc uczonym nowego typu. Dźwiga on odpowiedzialność nie tylko za poznanie, ale także za działanie. W naszej dyscyplinie jest to sytuacja niecodzienna i zapewne niewielu polonistów w roli tej zechce wystąpić.

Niewątpliwą zasługą Stefana Żółkiewskiego jest przemyślane i konsekwentnie przeprowadzone wyodrębnienie przedmiotu badań i nadanie mu statusu osobnej dyscypliny naukowej. Omawiana książka może służyć jako rzeczowy (a zarazem symboliczny) dowód dziedziny tej narodzin. Uczony tworzy dla niej nowe kategorie analityczne i opracowuje zasady postępowania naukowego. Mają one według autora obowiązywać także przy refleksjach na temat „całej kultury", a więc służyć ujęciu procesów komunikacji filmowej, plastycznej, religijnej, politycznej i gospodarczej. Trudno przecenić wartość tej sugestii. Gdyby nadzieje Żółkiewskiego rzeczywiście się spełniły — znaczenie tej publikacji wzrosłoby niepomiernie. Odegrałaby ona wówczas rolę istotnego czynnika integrującego pojedyncze dyscypliny humanistyczne. Do czasu powstania odpowiednich studiów szczegółowych musimy mówić tu jedynie o takiej możliwości.

Dążenie do ujednolicenia języka opisu faktów kulturowych zawdzięcza Żółkiewski niewątpliwie semiologii. Omówienie owego problemu nie mieści się w ramach tej recenzji, ale warto zwrócić uwagę, że semiotyka Żółkiewskiego różni się od koncepcji teoretycznych i praktyki badawczej zarówno semiotyków radzieckich (np. J. Lotmana, którego zresztą autor często cytuje), jak i semiologów francuskich.

Związki ze szkołą tartuską niewątpliwie silniejsze są tu niż z kręgiem badaczy zgrupowanych wokół pism „Semiotica" i „Communications". Wystarczy jednak porównać najnowsze przygody intelektualne Jurija Lotmana, uwikłanego w coraz to większe sprzeczności i dylematy własnych teorii — z konsekwencją (nie absolutną przecież) drogi Żółkiewskiego, aby zdać sobie w pełni sprawę z wkładu polskiego uczonego do europejskiej semiologii.

Manifestacje metodologiczne Żółkiewskiego nastrojone są celowo na ton polemiczny. Wyznania wiary mają tu zawsze swoich ukrytych adresatów. Nie miejsce tu na przegląd opozycji i oponentów Stefana Żółkiewskiego. Zauważmy tylko, że odcina się on od tradycyjnych idiografistów i od zwolenników zabaw immanentnych, nie podziela złudzeń wszelkiego postępowania redukcjonistycznego i wąsko pojętego determinizmu. Swoje stanowisko określa jako „antropologiczno-semiotyczno-socjologiczne" (s. 414; podkreśl. K. D.). Kultura metodologiczna Żółkiewskiego najpełniej ujawnia się właśnie w tym zespoleniu najcenniejszych aktualnie propozycji badawczych. Ich współistnienie polega nie tylko na stałym wzbogacaniu repertuaru pytań i zadań stawianych rzeczywistości, ale przede wszystkim na wzajemnym kontrolowaniu się poszczególnych zachowań badawczych. Antropologia broni tu uczonego przed wulgaryzacjami socjologicznymi, gruntowna wiedza (dokumentacja) socjologiczna łagodzi skutki idealizacji semiotycznych.

„Otwarcie" postawy metodologicznej autora ma różne stopnie i ściśle określone granice. Pokrywają się one ostatecznie z zasięgiem Marksowskiej teorii poznania i marksistowskiej metodologii nauk. Najlepszym przykładem może być sposób, w jaki Stefan Żółkiewski posługuje się myśleniem socjologicznym. Uwagę zwraca jego ostrożność i subtelność w korzystaniu z gotowych kategorii i ujęć nauk społecznych. Podstawowy problem relacji między sferą kultury a rzeczywistością społeczną uzyskał tu formę daleką od uproszczeń homologicznych i niebezpieczeństw mechanicznie stosowanych analogii. Troska o zachowanie własności badanego zjawiska czy układu prowadzi Żółkiewskiego do sformułowań śmiałych, ale rozwiązujących kłopotliwe pytania w sposób trafny i jednoznaczny. Dowodem słuszności takiego postępowania jest np. ujęcie problemu struktury publiczności: „Publiczność literacka nie była po prostu pomniejszonym odbiciem struktury układów całego społeczeństwa polskiego. Miała swoistą strukturę, właściwy sobie układ sił i napięć wewnętrznych. Dlatego też losy kultury literackiej Polski międzywojennej potoczyły się, w określonej mierze, w nieco inny sposób aniżeli całość losów społecznych" (s. 290).

Istotne znaczenie w koncepcji kultury stworzonej przez Żółkiewskiego ma teoria społecznych obiegów literatury. Połączenie zjawiska krążenia tekstów literackich z sytuacjami komunikacyjnymi, funkcjami społecznymi, potrzebami czytelniczymi i technikami komunikowania — nadaje tej koncepcji walor niezwykłej przydatności. Łatwość stosowania, możliwość przeniesienia tego ujęcia do innych systemów semiotycznych stanowią tu dodatkowe okoliczności przemawiające za koniecznością szybkiej asymilacji i upowszechnienia teorii obiegów. Dzięki Stefanowi Żółkiewskiemu nie tylko uzyskaliśmy sprawne narzędzie badania dynamiki procesów kultury, ale przy okazji unikamy pułapek towarzyszących wszelkim typologiom opartym na „zasadzie odrębności poetyk" i niejasnych kryteriach estetycznych.

Jedno tylko zastrzeżenie nasuwa się w sposób nieodparty. Otóż przypisanie funkcji społecznych do danego obiegu nie może mieć charakteru absolutnego. Ma niewątpliwie rację Żółkiewski, kiedy ujawnia ludyczne funkcje tekstów znajdują-

cych się w obiegu trywialnym. Upraszcza jednak całą sprawę, poprzestając na przyjęciu tej jednej funkcji. Sądzę raczej, że każdy obieg zawiera potencjalne możliwości realizacji wszystkich istniejących funkcji społecznych. Więcej: podejrzewam nawet, że funkcje te spełnia. Rzecz w tym, iż nie są one w sposób ostry i jednoznaczny zhierarchizowane. Tylko odkrycie z a s a d y tego uporządkowania może określić charakter danego obiegu.

Osobną uwagę należy poświęcić tezie Żółkiewskiego o zróżnicowaniu estetyk w poszczególnych obiegach. Przekonanie, że każdy obieg ma własną estetykę, prowadzi niejako do ich zrównania w oczach badacza, a więc w rezultacie do nobilitacji obiegów dotychczas pomijanych i lekceważonych. Pojęcie dzieła „udanego", „cennego" czy „arcydzieła" obiegu trywialnego zjawia się tu nie tylko z woli socjologa literatury dysponującego danymi liczbowymi o popularności danego tekstu — wynika ono również z przemyśleń teoretyka komunikacji, który docenia pełnię odrębności badanego zjawiska, uznaje specyficzność skali jego wartościowania i odkrywa odmienne strategie zachowań pisarzy i publiczności. Tylko ten czytelnik, który pilnie obserwuje porażki zachodniej „arystokratycznej" krytyki „*mass culture*" w ciągu ostatnich trzydziestu kilku lat — może docenić naukową wagę „liberalizmu" autora książki.

Kolejną zasługą Stefana Żółkiewskiego jest wskazanie na płynność granic między obiegami, na fakty ich powiązań oraz ujawnienie przypadków hybrydalnych. Dotychczas operowało się metaforycznym pojęciem homogenizacji, wyjaśniającym tylko mały wycinek współczesnej rzeczywistości literackiej. Żółkiewski wskazuje również na procesy mieszania i dyfuzji (odnotowuje po prostu ich istnienie), ale główne rozważania dotyczą zjawisk „konkurencji", „spychania", ukazują dynamikę związków i walki o dominację. Tezy autora mówiące o „zderzeniu kultur" (s. 183—184) i spostrzeżenia o konflikcie obiegów (s. 413—414) otwierają przed nami nowe możliwości poznawcze, ujawniają regiony, którym nasza polonistyka poświęcała dotąd zbyt mało uwagi.

Teoria obiegów stanowi przykład koncepcji całościowej i w sposób systematyczny przemyślanej. Druga podstawowa kategoria książki Żółkiewskiego, tj. „sytuacja komunikacyjna", zasługuje chyba na pewne udoskonalenia. Wydaje się, że mamy tu do czynienia ze znacznym skrótem myślowym. Opuszczone ogniwa znajdują się wprawdzie w innych pracach tego autora, ale przypadkowy czytelnik może ulec złudzeniu, że w *Kulturze literackiej* dokonano pomieszania perspektyw ujęcia tej problematyki. „Sytuacja" pojawia się raz jako „coś" z e w n ę t r z n e g o w stosunku do aktu komunikacji, by później odsłonić swoje głębokie i rzeczywiste, w e w n ę t r z n e z aktem tym powiązania. W końcowych fragmentach książki dochodzi do nowych komplikacji. Omawiając pojęcie „społecznej sytuacji komunikacyjnej" stwierdza nagle Żółkiewski, że „tworzą" ją „nadawcy-pisarze" (s. 407). Natura tej kategorii okazuje się więc nieco tajemnicza i dwuznaczna. Po prostu oś symetrii dzieląca (i łącząca) różne oglądy tej samj sprawy nie została określona w sposób dostatecznie wyraźny.

Drugi nurt książki obejmuje problemy zawarte w jej tytule. Ta właśnie część najlepiej uświadamia nam aktualne potrzeby badawcze. Programujący sens pracy Stefana Żółkiewskiego występuje tu w całej pełni. Niemal każdy z problemów szczegółowych podjętych przez autora domaga się opracowania monograficznego. Żółkiewski nie tylko doskonale zdaje sobie z tego sprawę, ale potrzeby owe sam uzasadnia. Książka ta powinna zatem odegrać rolę niezwykle inspirującą i znacznie przyspieszyć badania współczesnej kultury literackiej. Obecnie wiedzy i intuicji Żółkiewskiego możemy przeciwstawić skromny materiał dowodowy. Nieprędko

zresztą sytuacja ta się zmieni. Badania są trudne, pracochłonne i kosztowne. Zdarza się, że rekonstrukcja pozornie błahych faktów pochłania czas i wysiłek wystarczający na napisanie książki z innej dziedziny. Nie dysponujemy jeszcze kadrą wykształconych pracowników technicznych. Nie istnieje centralny ośrodek informacji i dokumentacji. Społeczny prestiż tych badań wzrasta zbyt powoli.

Ujęte z tej perspektywy dociekania autora budzą zarazem szacunek i usprawiedliwiony, jak powiedzieliśmy — niedosyt. Drugie uczucie dzielimy tu z samym twórcą dzieła, który nazywa tę część „prowizoryczną syntezą", „analizą cząstkowych dokumentów", „danych niepełnych". W rezultacie przyznaje swoim rozważaniom tylko rangę „hipotez" (s. 9—10). Zastrzeżenia te dobrze służą lekturze książki. Pamiętając o nich, zatrzymujemy się na rzeczach podstawowych. Nie przywiązujemy zbyt wielkiej wagi do przypadkowych egzemplifikacji i ocen budzących niekiedy wątpliwości. Bogactwo problematyki jest tak imponujące, że angażujemy się przede wszystkim w pytania stawiane przez autora. Na odpowiedzi pełne i ostateczne przyjdzie jeszcze poczekać.

Już dziś możemy jednak stwierdzić, że analizy Stefana Żółkiewskiego zmieniają w sposób zasadniczy obraz kultury lat 1918—1932. Istniejące opracowania muszą być w tej sytuacji zweryfikowane przy pomocy modeli stworzonych przez autora. Wystarczy bardzo pobieżny przegląd (nielicznych zresztą) ujęć syntetycznych (głównie podręcznikowych), aby odsłonić ich anachronizmy i powierzchowność diagnoz. Książka ta zmusza nas do przemyślenia na nowo wielu dokonań współczesnej polonistyki.

Żółkiewski trafnie wyodrębnia poszczególne wyznaczniki kultury literackiej lat międzywojennych: rozwój środków masowej komunikacji, powstanie pojęcia i instytucji polityki kulturalnej, narodziny tendencji do jej „upaństwowienia", wzrost nacisku cenzury i nasilenie kontroli nad środkami przekazu, próby umasowienia czytelnictwa, wzrost znaczenia zbiorowych zachowań literackich, zespołowego odbioru, zróżnicowanie obiegów, podziały na „niskie" i „wysokie" instytucje uczestnictwa w kulturze literackiej, *etc*. Lista zestawiona przez autora jest tak obszerna, że musimy poprzestać tylko na kilku przykładach.

Nie zabrakło w książce omówienia problematyki pisarza. Wprawdzie „bohaterem" pracy jest czytelnik, ale udział „producentów" znaków literackich społecznej komunikacji został odnotowany z pełną znajomością rzeczy. Interesujące są więc rozważania na temat zawodu pisarza w powiązaniu z masowym, ludycznym typem kultury. Głęboko uzasadniony jest obraz zmierzchu pisarstwa niezawodowego, na krótko odradzającego się jedynie w niektórych środowiskach. Analizy dowodzą, że zachodnie teorie „*mass culture*" nie nadają się do ujęcia problemów kultury literackiej w Polsce. Słusznie twierdzi autor, że nacisk „skomercjalizowanego rynku" był w naszym kraju niewielki, a społeczną rangę pisarza wyznaczały czynniki ideologiczne, obywatelskie i artystyczne.

Chciałbym tu zwrócić uwagę na moment niezwykle skomplikowany. Ma niewątpliwie intelektualną i moralną rację Stefan Żółkiewski, kiedy każe nam odróżniać „pisarzy-działaczy" i „pisarzy na usługach ideologicznych". Teoretyk komunikacji literackiej musi jednak zastanowić się nad trudnościami stosowania tej typologii w konkretnych analizach. Już samo zaszeregowanie „pisarzy-działaczy" do „ruchu", a „pisarzy na usługach" do organizacji wydaje się mocno dyskusyjne. Stabilność instytucji politycznych i związana z nimi stabilność sytuacji komunikacyjnych jest pozorna. Działania homeostatyczne (instytucji politycznych zachowawczych) i działania integracyjne (instytucji politycznych rewolucyjnych) muszą odznaczać się pewnym stopniem sformalizowania, pokrewnym typem działań pod-

trzymujących więzi organizacyjne, koniecznością określenia stosunku do patrona lub idei, *etc.* Poza przypadkami wyjątkowymi wyróżnianie na płaszczyźnie komunikacyjnej obu typów pisarzy jest praktycznie bardzo trudne.

W sposób bardziej przekonywający określił Żółkiewski rolę twórców nowego rodzaju. Już wówczas działali pisarze typu techników literackich. Nie decydowali oni jednak o charakterze i stylu komunikacji. Obok czynników ideologicznych większy wpływ miał tu system zinstytucjonalizowanych bodźców ekonomicznych (różne formy mecenatu, nagrody, odznaczenia) oraz działalność cenzury, tak interesująco przedstawiona przez Żółkiewskiego.

W polskiej literaturze naukowej jest to właściwie pierwsza próba ukazania złożonej problematyki funkcjonowania instytucji cenzury w nowoczesnych społeczeństwach. Zarówno typologia tej instytucji, jak i przedstawienie jej przeobrażeń, zmian strategii i stylu kontroli informacji umożliwiają zrozumienie wielu skomplikowanych procesów kultury lat międzywojennych. Szczególnie wartościowe wyniki przynosi tu semiotyczna analiza zjawiska cenzury. Żółkiewski ujawnia fakt niezwykle charakterystyczny: otóż w zależności od typu instytucji kontroli przedmiotem operacji staje się sfera *signifié* albo sfera *signifiant*. Równie inspirujące jest zwrócenie uwagi na fakt wielkiego znaczenia cenzury nie sformalizowanej. Podobnie wysoko należy ocenić odkrycie procesu zmiany hierarchii różnych typów cenzury w życiu społecznym i kulturalnym XX wieku. Oczywiście jest to początek badań, uzyskany obraz domaga się rozwinięcia i pogłębienia, wiele hipotez otrzyma zapewne bogatszą dokumentację.

Istotne znaczenie mają także fragmenty książki poświęcone zagadnieniu wpływu cenzury na pisarzy. „Granice decyzji pisarskich" — lub, jak je nazywa inaczej Żółkiewski — „granice uznawanego konformizmu" (s. 231) nie są nigdy wyznaczane w sposób ostateczny. Z tego względu obserwowanie ich przekształceń dynamicznych wnosi do wiedzy o literaturze bezcenne informacje. Wszelkie akty naruszenia bezpiecznego sektora działalności pisarskiej winny być odnoszone do globalnego modelu społeczeństwa i jego kultury. Autor książki daje znakomite przykłady takiego właśnie ujęcia. Rozważania zyskałyby niewątpliwie jeszcze większą wartość, gdyby opracowano syntetyczny obraz geografii cenzury. Technika funkcjonowania tej instytucji musi uwzględniać nie tylko czynniki polityczne i temporalne, ale również obejmuje aspekty przestrzenne.

Cenne jest zwrócenie uwagi na fakt, że „Od początku lat trzydziestych cenzura posługuje się nie tylko zakazem, ale i nakazem" (s. 232). Zmienia to w zasadniczy sposób rolę instytucji kontroli w życiu kulturalnym. Drugą sprawą godną specjalnego podkreślenia jest wykrycie powiązań cenzury państwowej z cenzurą społeczną i kościelną. Zbliża to Żółkiewskiego do ujęcia problemu cenzury nie tylko jako instytucji (co jest dość oczywiste), ale także jako s y s t e m u s p o ł e c z n e g o. Takie potraktowanie sprawy otwiera nowe, interesujące perspektywy badawcze.

Całościowe ujęcie kultury literackiej lat międzywojennych ujawniło współistnienie (konfliktowe, rzecz jasna) trzech modeli literatury: zaangażowanego, kanonicznego i ludycznego. Żółkiewski kreśli obraz, w którym rola kulturotwórcza poszczególnych modeli jest równie „doniosła" (s. 242). Takie postawienie zagadnienia (poprawne z punktu widzenia teorii) nie znajduje pełnego potwierdzenia w praktyce życia literackiego lat międzywojennych. Hierarchiczny układ tych modeli nie jest wyłącznie dziełem ówczesnej krytyki, oglądającej procesy kulturowe z „żabiej perspektywy", czy wynikiem zmowy elitarnych strażników tradycji. To prawda, że w poszczególnych obiegach (wysokoartystycznym, popularnym, brukowym) krążyły teksty ludyczne, zaangażowane i kanoniczne, ale poziom polskiej

literatury masowej i zaangażowanej był niewysoki. Arcydzieła zdarzały się tu wyjątkowo, chociaż pozornie nic ich powstawaniu w tych sektorach nie przeszkadzało. Jeśli uznamy, że słynne prawo Greshama nie ma tu zastosowania, to zjawi się przed nami zagadka niepokojąca. Może arcydzieła takie istniały, tylko my o nich nic jeszcze nie wiemy?

Ostatnie stronice książki Żółkiewskiego ujawniają istotny aspekt badań kultury literackiej. Badania te, niezależnie od wartości historycznej i doniosłości teoretycznej, pozwalają zdobyć orientację w skomplikowanym świecie współczesnej kultury. Dokumentacja nie służy tu wyłącznie historii, ale ułatwia także zrozumienie naszych czasów. Końcowe zdania pracy Stefana Żółkiewskiego nakazują powrót do jego wcześniejszych książek: do *Perspektyw literatury XX wieku*, *Zagadnień stylu*, *Przepowiedni i wspomnień*. Wyrażane tam obawy o losy współczesnej kultury literackiej zaczynają się spełniać. Przestrogi i wróżby uczonego urzeczywistniają się w sposób niepokojący. Rozwój obiegu trywialnego, wzrost czynników komercjalnych, spychanie na plan dalszy literatury ambitnej i zaangażowanej — to tylko niektóre skutki niedostatków polityki kulturalnej. Sympatię budzi fakt, że badacz nie odczuwa satysfakcji: troska wypiera tu całkowicie możliwość zadowolenia z udanej prognozy. Optymizm i aktywna postawa uczonego wyraża się chyba najlepiej w pytaniu zawartym wprawdzie w „uwagach końcowych", ale towarzyszącym niemal każdej stronicy tej książki: „Jakie warunki sprzyjają wyswobodzeniu uczestnictwa w kulturze z pęt komercjalizacji z jednej strony, z drugiej zaś pomagają oprzeć się zastojowi przez kształtowanie postaw krytycznych, zdolnych do samodzielnego wyboru, postaw aktywnych uczestników życia kulturalnego i literackiego?" (s. 446—467).

Wyjątkowe znaczenie tej publikacji polega także i na tym, że przynosi ona na to pytanie pełną i jasną odpowiedź.

Krzysztof Dmitruk

Michał Głowiński, GRY POWIEŚCIOWE. SZKICE Z TEORII i HISTORII FORM NARRACYJNYCH. Warszawa 1973. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 348.

W „erze podejrzliwości" (żeby posłużyć się tytułem Nathalie Sarraute) przenikliwość eksploratorów powieści sprostać musi coraz bardziej wyszukanej grze autorów. Nie wszystko bowiem jest, jak chce Cortazar, fabułą i zmyśleniem pisanych prawd. Współczesne zwierciadło, które zeszło z szerokich gościńców, odbija nie tylko „prawdziwą" rzeczywistość, ale i własne sposoby kreowania fikcji literackiej. Rekonstruowanie przez badaczy zasad jej budowy stało się w wyższym niż dawniej stopniu warunkiem poprawnej recepcji. W regułach gry mieścić się musi także ujawnianie sensów naddanych. Bogactwo odsłanianych znaczeń określa każdorazowo całą wartość preparowanych modeli literatury. Związek teorii i historii w badaniach literackich stał się nierozerwalny. W książkach autora *Porządku, chaosu, znaczenia* refleksje teoretyczne poprzedzają zazwyczaj historycznoliterackie analizy. Monograficzne ujęcia poszczególnych zagadnień budują tu system specyficznych relacji między elementami powieściowej struktury. Przedmiotem rozważań krytyka jest problem jej tożsamości i zmienności pod wpływem historycznych koniunktur. Za realizację klasyczną uważa Głowiński odmianę gatunku wykrysta-

lizowaną w okresie XIX-wiecznego realizmu. Stanowi ona podstawę konstrukcji typologicznej jego modelu powieści. Dalsza ewolucja gatunku rozpatrywana z tego punktu widzenia to dzieje kolejnych modyfikacji wzorca podstawowego. Zgodnie z tym założeniem, uwagi o powieści klasycznej są stałym składnikiem wszystkich prac Głowińskiego opisujących różne postacie narracji. Metoda taka umożliwia ujednolicenie kategorii opisu w układzie opozycji: narracja w trzeciej osobie — narracja w pierwszej osobie; powieść auktorialna — powieść personalna.

Prawda i różne jej aspekty w przekazie literackim stały się przedmiotem otwierającego *Gry powieściowe* szkicu *Powieść i prawda*. Stanowi on w znacznej mierze przykład konsekwentnej realizacji sformułowanego wcześniej programu metodologicznego. Autor odwołuje się tutaj bezpośrednio do swoich poprzednich ustaleń w pracach: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* oraz *Powieść i autorytety*. Głowiński przyjął założenie traktowania prawdy jako elementu szeroko rozumianej konwencji literackiej, ściślej: konwencji gatunkowej, w literaturze bowiem — twierdzi krytyk — „ile gatunków, tyle prawd i prawdopodobieństw" (s. 19). W *Powieści i prawdzie*, a także w innych szkicach zbioru stara się na przykładzie wybranego gatunku twierdzenie powyższe w pełni rozwinąć i uzasadnić. Zgodnie z nim relatywizuje prawdy dzieła sztuki do określonej historycznie estetyki i sytuacji społecznej, wystrzegając się normatywnego przypisywania literackiej prawdy konkretnej poetyce historycznej. Prawdy nie należy zatem, według jego opinii, kojarzyć z poetyką powieści realistycznej, mimo kreowania przez nią wizji świata empirycznego. To, co — zdaniem Głowińskiego — może być w przekazie literackim za prawdę uznane, wynika, z napięć, jakie istnieją między dziełem a jego odbiorcami w procesie komunikacji. Prawdopodobieństwo w literaturze zależy nie tylko od opinii odbiorców na temat wyrażonego w dziele porządku świata, ale także od gatunku literackiego, czyli konwencjonalnej formy wypowiedzi, aprobowanej zarówno przez pisarza jak i przez czytelników. Gatunek literacki będący rodzajem paktu pisarza z odbiorcami stał się czynnikiem umożliwiającym komunikację. Z jednej strony wyznacza kierunek nowatorskich przekształceń, z drugiej ogranicza autoteliczne zapędy eksperymentatorów. Pełniejszą akceptację i walor prawdopodobieństwa zyskują te prawdy dzieła literackiego, które w wyższym stopniu respektują wiedzę pozatekstową odbiorcy i aktywizują czytelnicze sądy oraz wyobrażenia o naturze rzeczywistości. „Prawdopodobieństwo, odwołując się do wyobrażeń najbardziej ogólnych i zasadniczych, tworzy warunki dla pojawienia się w utworze literackim prawdy" (s. 18).

Powieść jako gatunek o najszerszym adresie apelujący do „wiedzy pozaźródłowej" (termin J. Topolskiego), to jest tej, którą dysponuje czytelnik przystępując do lektury dzieła, uznał krytyk za domenę prawdy. Podstawą teoretyczną takiego sądu jest, jak się zdaje, zarysowana w *Powieści i autorytetach* koncepcja traktatu moralnego albo epopei mieszczańskiej (termin Lukácsa) rozpatrywanej jako postać klasyczna powieści ferującej wyroki zgodne ze zdroworozsądkowymi przekonaniami jej wirtualnych odbiorców. Inny sposób rozumienia prawdy odczytać można w powieściach, w których świat przedstawiony nie posiada pełnego statusu ontologicznego, lecz traktowany jest jako ekspresja. Kategorię prawdziwości przypisuje tutaj Głowiński uczuciom i przeżyciom zgodnym z normą społeczną. I wreszcie budząca zastrzeżenia „powieść jako metodologia powieści", gdzie na plan pierwszy wysuwa się sprawa powieściowego mówienia, a świat przedstawiony jest jednym z możliwych układów fabularnych.

W tradycyjnej powieści XIX-wiecznej rozróżnił Głowiński dwa rodzaje prawdziwości: narratorskiej relacji i świata przedstawionego. Czynnikiem zespalają-

cym heterogeniczne porządki powieściowych prawd stała się dla niego motywacja będąca sprawą konwencji literackiej i świadomości społecznej, do której powieść apeluje. Kategoria prawdy w powieści łączy się nierozerwalnie z problematyką aksjologii zawartej w dziele i dotyczy zarówno jego sensów globalnych jak przywołanego repertuaru środków literackich. Wybór formy jest — jak wiemy skądinąd — wyborem moralnym. Twórca staje więc każdorazowo przed alternatywą głoszenia prawd konformistycznych, które utrwalają wartości obowiązujące aktualnie określoną grupę społeczną, albo tworzenia prawd awangardowych, obalających zastane konwencje i kwestionujących wartości aprobowane przez daną grupę. Zanim eksperyment zdobędzie szerokie kręgi zwolenników i przekształci się w konwencję dominującą, a gatunek i jego prawdy poddane zostaną działaniu nowej koniunktury, odwoływać się musi do konwencji już znanych, co autor interesująco wyjaśnia na przykładzie paradoksu o „kiczu" sformułowanego przez Brocha. Przekonującą ilustrację powyższej tezy znaleźć można w pracy Pierre'a Francastela *Peinture et société*, który wskazuje na zależności między transmitowaniem nowych idei a koniecznością użycia form języka starego.

Immanentny charakter wywodów Głowińskiego (ograniczenie problemu do relacji wewnątrzliterackich), stanowiący w jakiejś mierze ich zaletę, może być także ich wadą. Mówienie o prawdzie wyłącznie w aspekcie gatunków literackich powoduje zbyt daleko idące zawężenie związanej z nią problematyki. W efekcie powstaje tu całość o wątpliwej precyzyjności, podobnie jak kluczowe pojęcie szkicu: „prawda literacka" czy „prawda w przekazie literackim". Chociaż autor stwierdza, iż jej badanie pozostaje zarówno w kompetencji poetyki, jak i socjologii literatury, nie zawsze jednak udało mu się w pełni zachować należyte proporcje, co powoduje zakłócenie przejrzystości wywodu. Z założeń wstępnych wynika, że rozpatrywana będzie prawda jako pochodna stosunku między dziełem a jego odbiorcą, konfrontującym własny obraz rzeczywistości z rzeczywistością przedstawianą przez dzieło literackie. Relacja podobieństwa byłaby więc tym przypadkiem Ingardenowskiego rozumienia prawdziwości w sztuce, który Głowiński uznał za istotny, mniejszą wagę przykładając do pozostałych rozróżnień filozofa. Okazuje się tymczasem, że nie sposób się bez nich obejść przy omawianiu strukturalnych właściwości powieści. Rozważanie prawdy w kategoriach gatunku i odbiorcy prowadzi autora *Powieści i prawdy* do swoistej tautologii. Odtwórzmy — upraszczając z konieczności — tok jego rozumowania. Otóż stwierdza on, że w kulturze europejskiej „podział na gatunki jest elementem postawy odbiorcy" (s. 19). „[...] powieść odpowiada (i odpowiadała) najbardziej podstawowym wizjom świata" (s. 20) oraz „zafascynowana była prawdą" (s. 26). W konsekwencji prawdopodobieństwo i prawda zależą od gatunku, ten zaś od zawartych w nim prawd. Wydaje się, że przyczyna wątpliwości tkwi w neutralizacji napięć między nadawcą a rzeczywistością pozaliteracką, powstających w procesie twórczym. Z nimi wiązać należałoby zagadnienie prawdy w powieści, podczas gdy przeceniane chyba przez Głowińskiego napięcia w procesie komunikacji między odbiorcą a dziełem lokują nas bardziej w kręgu zrozumiałości i niezrozumiałości, o których pisze w *Wykładach z poetyki strukturalnej* Jurij M. Lotman.

Zagadnienie prawdy w dziełach literackich badać można nie tylko w aspekcie pragmatycznym dotyczącym wzajemnego stosunku nadawcy i odbiorcy do tych samych tekstów, lecz także w aspekcie semantycznym i syntaktycznym. Analiza obejmuje wtedy zarówno poziomy wewnętrznej organizacji struktury dzieła jak też stosunków między znakami tekstu a rzeczywistością pozatekstową. Głowiński niejako wyminął trudności znane badaczom podchodzącym do tego problemu

z tradycyjnego punktu widzenia, unikając, podobnie jak Erich Auerbach w analizach *Rzeczywistości przedstawionej w literaturze Zachodu*, jednoznacznych deklaracji w beznadziejnym sporze o realizm wiążącym się przecież z zagadnieniem prawdy przekazów epickich. Postawa autora *Gier* bliższa jest, jak sądzimy, ujęciu Iana Watta, który w *Narodzinach powieści* „realizm formalny" badał w aspekcie technicznych czy raczej strukturalnych właściwości gatunku.

Kwestię prawdy jako wyboru adekwatnego języka narracji rozpatruje Głowiński w rozprawach o *Emancypantkach*, pamiętniku obozowym Pigonia i małych narracjach Białoszewskiego. Natomiast w studium o *Dziejach grzechu* bada prawdę w aspekcie konstrukcji warunkującej recepcję. Najobszerniejszy szkic otwierający drugą część omawianego tomu jest interpretacją wypowiedzi Norwida na temat gatunku będącego głównym obiektem zainteresowania autora *Gier powieściowych*. Przedmiotem jego wszechstronnych eksplikacji stała się *Powieść* poety, podniesiona do rangi arcydzieła poezji krytycznoliterackiej. Genetyczne i historiozoficzne uzasadnienie sprzeciwu wielkich romantyków wobec tej odmiany epiki znajduje badacz we właściwej poetom emigracyjnym charyzmatycznej koncepcji literatury. Estetyka mimetyzmu realistycznej powieści krajowej wywoływać musiała niechęć emigracyjnych koryfeuszy, zwolenników estetyki ekspresji. „Jeśli przyjąć tezę Kazimierza Wyki o romantycznej nobilitacji powieści w całej rozciągłości, uznać by należało, że stanowisko Norwida w tej materii było odosobnione i mocno spóźnione" — pisze Głowiński (s. 158) polemizując z Wyką [1] dyskretniej niż Zimand [2] i wnioskuje, że marzenia romantyków o epopei nie pozwalały im dostrzec realnych osiągnięć gatunku zdobywającego rząd dusz. Dla Norwida i wielkich romantyków epopeja była nie tylko kategorią genologiczną, lecz także kategorią wartościującą. Język powieściowy, asymilujący i wyrażający ówczesne procesy cywilizacyjne, nigdy nie zyskał aprobaty twórcy *Promethidionu*. Był dla niego symbolem upadku kultury. Stanowisko to wydaje się uzasadnione, jeśli się zważy, że Norwid miał do cywilizacji, stanowiącej integralny składnik jego wizji świata oraz historiozofii, stosunek ambiwalentny.

Szkice *Anioł wśród fałszywych języków* i *Konstrukcja a recepcja* najbliższe są problematyki, której poświęcił autor swoje studium o powieści młodopolskiej [3]. Oba dotyczą dzieł powstałych w momencie kryzysu klasycznej powieści realistycznej: *Emancypantek* i *Dziejów grzechu* — pierwsze jest tego kryzysu początkowym sygnałem, drugie utrwala formułę nową. Każda z tych powieści interesuje Głowińskiego dla innych powodów, każdą ogląda też z odmiennej perspektywy. W analizie *Emancypantek* rozpatruje sytuację autora podejmującego trud konstrukcji w momencie kryzysu starej formuły powieści. Dramatyczność tej sytuacji polega głównie na niemożności konsekwentnej realizacji powieści klasycznej w warunkach „zerwania bezpośredniej łączności pomiędzy opowiadaniem powieściowym a obowiązującą opinią społeczną, która sprowadzona została do plotki" (s. 213). Stąd troisty układ nieprzyległych do siebie języków powieści: pierwszej naiwnej (Madzia), plotki (narracja) i języka filozoficznego wykładu (Dębicki). Dwa pierwsze reprezentują świadomość fałszywą, trzeci musi zastępować metajęzyk narratora, by utwór nie zmienił się w „czystą negatywność".

---

[1] K. W y k a, *Romantyczna nobilitacja powieści*. W: *O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969.

[2] R. Z i m a n d, rec.: W y k a, *op. cit.* „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4.

[3] M. G ł o w i ń s k i, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969.

Głowiński przyznaje się otwarcie do pewnego zafascynowania tą — jak powiada — „dziwną powieścią”. Przyjmując punkt widzenia współczesnej krytyki literackiej, zasadniczo obcy dotychczasowym roztrząsaniom o dziele Prusa, w którym dostrzegano jakąś niedyspozycję pisarską autora (wyjątek odnotowany w szkicu stanowi opinia I. Matuszewskiego), badacz uznaje funkcjonalność każdego elementu dzieła. Takie założenie pozwala autorowi *Gier* interpretować na nowo najbardziej dyskutowaną obecność bohatera-rezonera w powieści. Oczywista dla krytyków — od Chmielowskiego po Szweykowskiego — teza, że rezoner Dębicki oznacza w *Emancypantkach* powrót do praktyki prozy tendencyjnej, nie daje się w pełni utrzymać. Głowiński wskazuje, że w tym przypadku motywacja owej tendencyjności filozoficznego wykładu jest inna niż w literaturze wczesnego pozytywizmu. Przywołany przez autora szkicu kontekst historycznoliteracki epoki kryzysu tłumaczy okoliczności, w których powieściowa prawda nie daje się artykułować w języku „powiązanym z mową potoczną odbiorcy” (s. 21).

W przypadku *Dziejów grzechu* zajmuje Głowińskiego sprawa recepcji, oglądamy więc romans Żeromskiego z perspektywy czytelniczej. Popularność swoją zawdzięcza historia Ewy Pobratyńskiej nieporozumieniom związanym z lekturą powieści młodopolskiej poprzez wzorzec klasyczny (utożsamienie perspektywy bohatera prowadzącego ze stanowiskiem autora), a także sytuacji historycznej, w jakiej się pojawiła. Sytuacja ta sprzyjała odczytaniu powieści obyczajowej jako utworu o rewolucji 1905 roku czy nawet jako... czynu rewolucyjnego.

Dwa ostatnie artykuły zbioru komponują się w osobliwą całość; dotyczą sposobów mówienia o rzeczywistości czasu minionego i czasu teraźniejszego. *Stanisława Pigonia relacja* o *Sachsenhausen* stawia problematykę wyboru języka, którym najtrafniej przekazać można doświadczenia okupacyjne. Krytyk akcentuje tutaj zupełną jednomyślność twórcy i odbiorców w ocenie przedstawionych faktów i postaw. Wynika stąd zbędność perswazyjnych funkcji wypowiedzi oraz postulat „swoistej surowości” narracji. We „wspominkach” Pigonia opowiada się o świecie zbrodni językiem operującym przytoczeniami polszczyzny okupacyjnej. Cytat nie dopuszcza tego, co wrogie i obce, w porządek mowy przynależnej do innego świata; jest zatem następstwem konieczności i aktem samoobrony.

W *Małych narracjach Mirona Białoszewskiego* oddala się Głowiński najbardziej od głównego, powieściowego zestawu tematów swojej książki. Uzasadnieniem odstępstwa jest przekonanie o zauważalnym u poety zbliżeniu liryki i prozy. W twórczości Białoszewskiego poezja przyswaja sobie właściwe powieści sposoby mówienia posługując się techniką powieści-dziennika i monologiem wewnętrznym. Na sposób powieściowy anektuje też poezja Białoszewskiego typ notatki prasowej *fait divers*. W wyniku łączenia monologu i *fait divers* powstaje zapis analogiczny do dziennika intymnego, z tą jednak różnicą, że wzorem jest tu zawsze wypowiedź oralna. Reguła ostatnia powoduje charakterystyczne obniżenie form kultury wysokiej, do których na mocy tradycji należy poezja.

Drugi i być może — zważywszy układ książki — podstawowy dla Głowińskiego krąg problemów dotyczy sposobów współistnienia tekstu powieściowego z innymi tekstami kulturowymi. „Literatura jest jak Midas, który zamienia wszystko nie zawsze wprawdzie w złoto, ale zawsze w literackość” (s. 68). Materią owej przemiany mogą być wszelkie społecznie utrwalone w danej kulturze wzorce wypowiedzi obecne w konkretnych formach: literackich, paraliterackich, pozaliterackich i w formach języka mówionego. Między systemem powieści a zespołem możliwych do złożenia „elementów” powstają relacje charakteryzowane przez autora jako napięcia lub gry. Kontakt tej wypowiedzeniowej empirii z „żywiołem”

powieściowym powoduje trwałe, nierozpadalne związki; to, co „autentyczne" poza utworem, staje się literackie i fikcyjne w jego ramach. Opisaniem takich właśnie napięć lub gier zajmuje się Głowiński w kilku szkicach zbioru, używając za każdym razem wprowadzonej przez siebie kategorii „mimetyzmu formalnego".

W najbardziej ogólnej definicji mimetyzm formalny oznacza „naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi" (s. 63). Głowiński dzieli wszystkie pozapowieściowe formy wypowiedzi naśladowane w utworach obfitujących w zabiegi mimetycznoformalne na wypowiedzi ustne i pisane. Wśród pisanych wyróżnia formy literackie i nieliterackie; w rezultacie otrzymujemy dwie grupy wypowiedzi naśladowanych: czerpanych z języka mówionego (dialog, monolog wypowiedziany) lub ze wzorów utrwalonych w tekstach tak zwanych autentycznych (dziennik intymny, pamiętnik) i literackich. W pierwszej części *Gier powieściowych* znalazły się cztery szkice ustalające zależności między owymi wzorami a powieściową strukturą.

Mówiąc o *Dialogu w powieści*, podobnie jak Lubomir Doležel przyjął Głowiński rozróżnienie między mową narratora a mową postaci za podstawowy wyznacznik budowy tekstu epickiego. Tak więc specyfikę dialogu powieściowego określa jego przyporządkowanie narracji oraz kontekst sytuacyjny. Wszystkie cechy charakterystyczne dialogu — zgodnie z przyjętym założeniem — rozpatruje autor z perspektywy skonstruowanego przez siebie modelu klasycznej powieści realistycznej. Język cieszącego się autorytetem moralnym narratora był tu w myśl koncepcji Głowińskiego sankcjonowany przez aktualną świadomość społeczną. Artykułowany bowiem według obowiązujących prawideł mowy kulturalnej był wiarygodną relacją o faktach i posiadał walor prawdziwości. Możliwości dialogu rysują się zgoła odmiennie. Jego funkcja przedstawiająca i dyferencjalna dopuszcza każdy typ mowy. Za przypadek ekstremalny w tym względzie uznał Głowiński powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, gdzie każda postać może mówić każdym językiem. Wprowadzenie wypowiedzi dialogowych w porządek narracji oraz naturalistyczne próby ujednolicenia mówienia powieściowego zachwiały regułami powieści klasycznej. Gwarowa stylizacja narracji wydatnie obniżyła rangę komentarzy metajęzykowych oraz możliwości interpretowania wypowiedzi postaci — uczestników dialogu. Swoboda w przytaczaniu dialogów, jaka panowała w powieści o narracji trzecioosobowej, uległa znacznemu ograniczeniu w powieści pierwszoosobowej. Z drugiej jednak strony „Przejście od *telling* do *showing* powoduje wzrost roli dialogu i poszerzenie jego kompetencji" (s. 53). Za tendencję generalną powieści poflaubertowskiej przyjąć wypada, obserwowane przez krytyka, zjawisko systematycznego ograniczania narracji na rzecz dialogu. Formuła mimetyzmu odniesiona do dialogu odsłania skomplikowany mechanizm przyswajania przez literaturę mowy żywej. Powieściowe przytoczenie — powiada Głowiński — nie jest cytatem, dialog znaczy tu zawsze więcej, niż znaczy, jest oznaką. Lecz zanim wypowiedź ustna stanie się podstawą naśladowania, musi ulec schematyzacji. Zwróćmy uwagę na fakt, iż powieść nie styka się nigdy z czystą empirią. To, co naśladuje, jest slangiem, argotem czy gwarą w postaci ustrukturowanej. Opiera się zatem na wyborze, a ten — zdaniem badacza — nigdy nie bywa dowolny, lecz zależy od istniejących w świadomości społecznej wzorców mowy poprawnej.

Interesującym uwagom krytyka towarzyszą niekiedy twierdzenia normatywne, jak w przypadku absolutyzowania wymogów reprezentatywności dialogu wobec wypowiedzi żywej i zindywidualizowanej. Z chwilą gdy — co słusznie sugeruje Głowiński — dialog okazuje się sygnałem „powieściowości", jego funkcje dystynktywne mogą ulec zatarciu, a on sam może przeobrazić się w element czystej

konwencji. Dialog powieściowy obecny jest jako przytoczenie określonej sytuacji komunikacyjnej ulokowanej w ramach podobnej sytuacji: wyższego piętra relacji osobowych, w powieści wyznaczonego przez narrację. Narracja stanowi najważniejszy punkt odniesienia dla tych wypowiedzi postaci, które interpretuje. Okoliczność ta wywołuje maksymalną podatność dialogu na różne zabiegi stylizacyjno-imitujące. Więcej ograniczeń przynoszą te formy narracyjne, których domeną jest nierelatywizowana mowa bohatera. Nadbudowane ponad jego wypowiedzią interpretacyjne sugestie podmiotu całości utworu obecne są tu jedynie w postaci implikacji, możliwych do odczytania w momentach przełamywania zasady mimetyzmu formalnego. Literackie reprodukowanie mowy żywej, charakterystyczne dla nowszych odmian powieści, wiąże się z tendencją do ograniczania narracji auktorialnej na rzecz mowy postaci w dialogu i monologu. Z nią też łączy się skłonność do dramatyzacji powieści, przejawiająca się nawet w takich utworach, w których narrację stanowi jeden obszerny monolog zbliżony do monodramu, jak w *Notatkach z podziemia* Dostojewskiego czy *Upadku* Camusa.

Pełniejszy wykład problematyki monologu zawiera napisany w 1961 r. szkic Głowińskiego *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W obrębie „monologu-opowiadania” będącego odmianą narracji personalnej, gdzie podmiot mówiący występuje jako konkretna osoba transponująca własne „ja” na określone struktury językowe, dostrzega Głowiński trzy zasadnicze konwencje monologowe: 1) odwołującą się do form pisanych (dziennika, pamiętnika, listu) — dominowała ona we wczesnej fazie rozwoju powieści, 2) odsyłającą do języka mówionego (skazu, gawędy itp.); 3) ściśle literacką technikę monologu wewnętrznego, jak też jego zradykalizowną wersję w powieściach strumienia świadomości. Z faktem polskiego przekładu *Upadku* (1957) wiąże krytyk gwałtowny wzrost zainteresowania formułą narracji — monologu wypowiedzianego. Takie jego cechy, jak: dominanta funkcji fatycznej i konatywnej, wyrazistość sytuacji mówienia, retoryka i wewnętrzna dialogowość oraz autobiograficzność, mogły się stać pożądanym elementem poetyki twórców literatury rozrachunkowej.

Na podkreślenie zasługują interesujące uwagi Głowińskiego o konstrukcji czasowej i o wzajemnych oddziaływaniach poszczególnych technik monologowych, oddziaływaniach, przejawiających się w procesie intelektualizacji monologu wewnętrznego. Monolog wypowiedziany, w którym występują elementy skazu i retoryki („w zasadzie sobie przeciwstawne”, s. 109), jest dla Głowińskiego wyrazistym przykładem zetknięcia się form wypowiedzi pochodzących z zabiegów mimetycznych z formami obciążonymi bagażem literackości; z tego też względu bliższy jest monologowi pisanemu niż wewnętrznemu. Monolog pisany to szczególny przypadek powieści w pierwszej osobie, która interesuje badacza jako typ narracji korzystający z zabiegów mimetycznoformalnych.

Szkic *O powieści w pierwszej osobie*, opublikowany niemal równocześnie z rozprawą na temat powieści młodopolskiej, stanowi generalizację rozważań związanych z przekształceniami gatunku u schyłku w. XIX, objętych hasłem „od dokumentu do wyznania”. Obszar badawczy ulega jednak rozszerzeniu: ambicją szkicu jest charakterystyka wszelkich typów narracji pierwszoosobowej. Oglądana z tej perspektywy powieść w pierwszej osobie stanowi korelat postaci klasycznej gatunku. Przy tym założeniu grozi autorowi swoisty aprioryzm — i postawa taka, wbrew wielokrotnym zastrzeżeniom, ujawnia się w uwagach o powieści XVIII-wiecznej. Napotykamy tu zrozumiałe, acz nieuzasadnione zmiany perspektywy oglądu i narzucanie zjawiskom wcześniejszym konfliktów wynikłych z innej, późniejszej sytuacji gatunku. Opis modelowy prowadzić bowiem może do stwierdzeń

kategorycznych i nieprawdziwych, jak np. w zdaniu mówiącym, że język narracji powieści pierwszoosobowej jest zawsze zależny od sytuacji, w jakiej realizuje się wypowiedź. Wydaje się, że Głowiński zapomniał tu jakby o oddziaływaniu bardzo silnie utrwalonych konwencji.

Dotykamy w tym miejscu dwu spraw istotnych: strategii badacza i skuteczności kategorii opisu. Autorowi nieobce są przecież wspomniane tutaj wątpliwości, nie przeszkadzają mu one jednak w budowaniu modelu przy pomocy kategorii opisu o zbyt szerokim zasięgu. W wielu przypadkach odczytać można owe zastrzeżenia jako strategię obrony modelu, niejako na przekór literackiej empirii. Warto dla przykładu rozpatrzyć jeden z przypadków takiej strategii. Mówiąc o powieści przedklasycznej sugeruje Głowiński, że była to dla gatunku „jeszcze epoka form nie w pełni wykrystalizowanych, toteż wówczas nie zawsze zdawano sobie sprawę z różnic, jakie istnieją pomiędzy narracją w pierwszej i w trzeciej osobie [...]" (s. 74).

Może się więc wydawać, że różnice między obydwoma typami narracji „istnieją" niezależnie od ich historycznych uwarunkowań. Konstruowanie modelu powieści — takie było przeświadczenie autora *Powieści młodopolskiej* — wymaga uwzględnienia świadomości gatunkowej (twórców i odbiorców) podlegającej historycznym zmianom. Różnice między narracją w pierwszej i w trzeciej osobie zarysowały się w owej świadomości dopiero w okresie klasycznej powieści w. XIX, nie wykazuje ich zaś świadomość gatunkowa powieści poprzednich okresów.

W rezultacie więc zastrzeżenie Głowińskiego można odczytać jako projekcję jego własnych rozróżnień modelowych w sytuację, której takie rozróżnienia nie dotyczą. Skuteczność określeń klasyfikujących: powieść w pierwszej osobie — powieść w trzeciej osobie, może zatem być, w pewnych wypadkach, sprawą dyskusji.

Uzupełnienie i kontynuację analiz zawartych w szkicu *O powieści w pierwszej osobie* odnajdziemy w rozprawie *Powieść a dziennik intymny*. Powieść pisana w pierwszej osobie jest, zdaniem krytyka, terenem szczególnie silnej ekspansji zabiegów naśladowczych, pełniących najczęściej funkcje motywacyjne dla „ja" narratora. Literatura odwołuje się w ten sposób do wypowiedzi autentycznych (wyjąwszy monolog wypowiedziany i wewnętrzny) utrwalonych w formie zapisu. Imitacja musi przeto rządzić się tutaj odmiennymi niż w wypadku przyswajania form języka mówionego prawami. Problemy kluczowe wskazane przez autora dotyczą sposobów odróżniania tekstów literackich od nieliterackich, a także funkcjonowania tych drugich, gdy znajdą się już w obrębie powieściowych struktur. Rezultatem zabiegów naśladowczych nie jest tu nigdy zwykła aktualizacja właściwości danej konwencji, ale takie jej przetworzenie, które jest wyborem ujawniającym napięcie między dwiema różnymi regułami konstrukcji. Stąd wniosek autora: mimetyzm nie jest kwestią genezy, lecz struktury. Sprawa mimetyzmu wiąże się jeszcze — jak trafnie obserwuje Głowiński — z problemem ujawniania czynności konstruowania i przekazywania relacji. Stopień ujawniania takich czynności nie jest jednak stały, operacje stylizacyjne pozostają najczęściej w ukryciu; dążenie do osiągnięcia złudzenia autentyzmu, „odwołanie do empirii" dominuje w wypowiedziach pierwszoosobowych. W celnych uwagach o powieści i dzienniku intymnym występuje pewne uprzywilejowanie jednego tylko kierunku oddziaływań — dziennika intymnego na powieść. Dopiero ostatni przypis autora przyznaje istotną rangę kierunkowi przeciwnemu, sugerując przy tym konieczność osobnego ujęcia tej sfery problemów, która wiąże się z recepcją struktur powieściowych w obrębie tekstów pozaliterackich. Sytuacja dziennika jest niejedno-

znaczna — może on być także formą wypowiedzi o nastawieniu dyskursywnym, „upowieściowionym" jeszcze za życia autora przez włączenie tekstu w obieg czytelniczy. Działa tu prawo (odnotowane przez badacza w szkicu o Witkacym), zgodnie z którym „W XX wieku każdy większy utwór narracyjny musi być czytany na powieściową modłę, nawet jeśli daleko odbiega od podstawowych zasad gatunku" (s. 269).

W świetle tych uwag interesująca okazać by się mogła analiza wypadków, kiedy ten sam pisarz jest autorem dziennika intymnego i powieści-dziennika. Gdyż trudno zgodzić się z Głowińskim, że „różnice między tymi dwoma typami wypowiedzi pochodzącymi spod jednego pióra są kolosalne" (s. 86). Sam Gide (cytowany w *Grach*) uważał obie formy za ekspresję tych samych treści; przyznawał jednak większą autentyczność powieści [4]. Nie ulega wątpliwości, że dla autora *Fałszerzy* dziennik intymny był formą wypowiedzi bardzo bliską „literaturze", skoro w jego własnym pisarstwie przypominał ją bardziej jeszcze niż kreacje fikcyjne. Warto zwrócić przy tym uwagę na pewne istotne rozróżnienie, nie zawsze konsekwentnie przeprowadzane przez krytyka: mimetyzm jest sprawą analogii powieściowych wypowiedzi do wszystkich form, które dzieło odtwarza, analogia taka nie dotyczy jednak funkcji tych form. Właśnie owa rozbieżność funkcji narzuca odbiorcy tekstu powieściowego odmienną postawę. Wprowadzona przez Głowińskiego kategoria mimetyzmu formalnego jest — o czym warto wspomnieć zamykając omawianie tej problematyki *Gier powieściowych* — kategorią pozostającą w ścisłej zależności wobec wyjściowego dla badacza modelu powieści klasycznej. Samo zjawisko naśladowania kieruje naszą uwagę na sytuację gatunku w momencie odejścia od auktorialnego porządku narracji. „Podrabianie" autentyku jest przecież ważkim elementem motywacji dla nie komentowanego słowa (głosu) postaci. Powtarza się tu potrzeba analogiczna do tej, która uzasadniała komentarze wydawcy motywujące narrację powieściową w prozie przedklasycznej. Z tą jednak różnicą, że to, co motywowało mowę postaci w powieści w. XVIII, pozostawało niejako poza jej obrębem, to zaś, co motywuje ją w epice poklasycznej, zawiera się w jej formie. Wydaje się, że o mimetyzmie formalnym możemy mówić tak długo, jak długo utrzymywała się potrzeba realistycznej motywacji dla wypowiedzi postaci w pierwszej osobie, tzn. do momentu, w którym powieść traci bezpośredni kontakt ze swym klasycznym wzorcem. Kiedy pojawia się wypowiedź nie motywowana przez nawiązanie do wzorów wypowiedzi pozaliterackiej w powieści strumienia świadomości, mimetyzm ustępuje innym zabiegom konstrukcyjnym. Nie oznacza to wszakże zaniku naśladowania, które znajduje wtedy odmienne funkcje i nowe motywacje. Głowiński rozpatruje je w dwóch szkicach: o Witkacym i o Gombrowiczu.

Działalność Witkacego widzi autor *Gier* jako przykład przewartościowania ka-

---

[4] A. Gide (*Jeżeli nie umiera ziarno*. Tłumaczył J. Rogoziński. Warszawa 1962, s. 268) opowiada, że włączał fragmenty własnego dziennika do *Kajetów Andrzeja Waltera*: „pisanie dziennika weszło już u mnie w nawyk; musiałem nadawać kształt skłębionym niepokojom wewnętrznym; i wiele stronic z owego dziennika włączyłem bez zmian do *Kajetów*". Mówiąc o cytowanej książce Gide (*Dziennik „Fałszerzy"*. Tłumaczył J. Rogoziński. W: *Fałszerze*. Tłumaczyli H. i J. Iwaszkiewiczowie. Warszawa 1958, s. 534—535) rozważa wzajemny stosunek wyznań i powieści oraz stwierdza, że „wnikliwość i badania psychologiczne można z pewnych względów posunąć dalej w »powieści« niż nawet w »wyznaniach«. Wyznania krępują czasem swoim »ja« [...]".

nonu kultury przyjętego przez modernizm. Wybór określonej tradycji okazuje się tu wyborem instrumentalnym pisarza dyktowanym naturalną potrzebą drwiącego *requiem* dla uschematyzowanych konwencji powieściowych. Problem rabelaisjanizmu Witkiewicza jako doświadczenia językowego — oryginalne odkrycie Głowińskiego — analizuje krytyk z trzech perspektyw: historycznoliterackiej, stylistycznej i powieściowej. Wyniki ekspertyzy są jednoznaczne. Zjawisko słownej *elephantiasis*, widoczne na wszystkich poziomach organizacji stylistycznej utworu, a także estetyka nadmiaru i niezwykłości języka Witkacowskiego, jest reakcją na szczególną hiperboliczność stylu młodopolskiego. Dość wspomnieć tu praktyki językowe Przybyszewskiego, Micińskiego czy Żeromskiego, by przyznać Głowińskiemu rację, kiedy tłumaczy te procesy zasadą jedności przeciwieństw stylistycznych, charakterystyczną zarówno dla epoki jak i dla Witkiewicza. Rabelaisowski rodowód posiadają jego dziwaczne kontaminacje języka rodzimego i obcych, różnych żargonów, neologizmy-barbaryzmy, neologizmy-kalki, stereotypy i banały. Regule mieszania stylów odpowiada teoria kompozycji powieści mieszającej gatunki i konwencje. Na podkreślenie zasługują słuszne konstatacje krytyka o roli idei, czasu i fabuły u Witkacego. Jednak opinia o głównej funkcji porządku powieściowego jako opakowania dyskursu musi budzić zastrzeżenia. W świetle nowszych badań poświęconych strukturze utworów autora *Nienasycenia*[5] odsłania się istotna rola zarówno fabuły jak i innych figur powieściowych. Powieści Witkacego nie zawierają, jak się zdaje, jednolitego dyskursu, ale przeciwnie, wykazują różnorodne napięcia dialogowe.

Witkacowska ufność wobec języka znajduje swoją antytezę w postawie Gombrowicza. Funkcja języka jest w szkicu o *Pornografii* punktem wyjścia dla ciekawych analiz fenomenu „parodii konstruktywnej". Rola twórcy polega — według Gombrowicza — na konsekwentnym prowadzeniu gry, której celem ostatecznym staje się obalenie sztuczności mowy poprzez świadome tej sztuczności potęgowanie. Ten jej cel ujawniony został drogą pośrednią przez odwołanie się do wypowiedzi programowych pisarza. Gra powieściowa odtwarza z pomocą własnych narzędzi podstawową problematykę humanistyczną — Głowiński potwierdza w tym przypadku akcentowaną wielokrotnie homologię — dystansu człowieka wobec formy. Główny wątek analizy parodii konstruktywnej opiera się na obserwacji zjawiska zwanego tu interakcją tekstową. Przebiega ona na kilku poziomach, podstawę parodii stanowią: gawędowy sposób mówienia, fabuła romansu, powieść pikarejska. Parodia prowadzi do tzw. pustej epickości — wypełniania gatunkowego wzorca przy jednoczesnym pozbawieniu go dawnych funkcji i motywacji, a ta z kolei do wypowiedzi konstruktywnej. Ewokacja sztuczności pozwala na jej likwidację.

Gry powieściowe układają się według schematu ustalonego w dwóch poprzednich książkach badacza, nawiązują też bezpośrednio do ich tematyki i rozwiązań problemowych. Tworzą z tamtymi pracami całość budowaną zgodnie z zasadą kolejnego dopełniania konstrukcji teoretycznej i kolejnego wypełniania zamierzeń analitycznych. Dobór tematów teoretycznych ma na celu uściślenie konstrukcji modelowej. Poza problemem prawdy w literaturze interesują autora omawianego

---

[5] Zob. K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia"*. W: *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*. Warszawa 1973. — Z. Mitosek, *Powieściowy dyskurs o kulturze albo stereotyp obnażony*. „Przegląd Humanistyczny" 1974, z. 3.

zbioru „szkiców z teorii i historii form narracyjnych" powieściowe formy wypowiedzi: dialog i monolog, a także ich zależność od wypowiedzi pozaliterackich. Powieściowe mówienie wysuwa się również na pierwszy plan w rozprawach analitycznych. Głowińskiego fascynują dzieła, w których jest ono przedmiotem refleksji (*Powieść* Norwida), przyczyną dramatycznych konfliktów i nieporozumień (*Emancypantki, Dzieje grzechu*), terenem generalnych operacji formotwórczych (Witkacy, Gombrowicz) lub obiektem zabiegów stylizatorskich (Pigoń, Białoszewski).

Jest książka Głowińskiego zbiorem ułożonym konsekwentnie, z wyraźnym zamiarem domknięcia określonego cyklu rozważań; dziełem autora zawsze świadomego własnych założeń, przynoszącym propozycje oryginalne oraz ważne zarówno dla teorii jak i historii form narracyjnych.

Stanisław Gawliński, Krzysztof Kłosiński

PROBLEMY TEORII PRZEKŁADU W POLSKICH PUBLIKACJACH (1971—1973)

Założone w tym przeglądzie ramy chronologiczne dostosowane są do zamiaru przedstawienia najnowszych propozycji polskich badaczy w zakresie teorii przekładu. Górną granicą tego, co najnowsze w interesującej nas dziedzinie, stała się data dogodna dla ograniczenia zakresu penetracji, a zarazem data znacząca dla rozwoju polskich badań nad teorią przekładu. Badania te bowiem, w związku z odbywającym się w sierpniu 1973 w Warszawie VII Międzynarodowym Kongresem Slawistów, przyniosły liczniejsze niż w latach poprzedzających Kongres publikacje z zakresu teorii przekładu (nie licząc publikacji poświęconych tzw. recepcji i związkom literackim czy kulturalnym).

Dolną granicą chronologiczną przeglądu stał się rok 1971, ponieważ w tym to roku rozpoczęła swą działalność „Literatura na Świecie" — pierwsze polskie czasopismo, które podjęło systematyczną prezentację współczesnej twórczości przekładowej oraz problemów związanych ze sztuką przekładu. Ogłaszane w „Literaturze na Świecie" wypowiedzi wybitnych badaczy zagadnień przekładu, samych tłumaczy, próby krytyki przekładowej — wszystko to zapowiadało przezwyciężenie panującej dotąd w dziedzinie teorii i praktyki tłumaczenia dorywczości i okazjonalności poczynań.

Ów okazjonalny i dorywczy charakter zainteresowań praktyką i teorią tłumaczenia w Polsce ujawnia się przez porównanie ze stanem tej dziedziny u sąsiadów. Brak więc u nas w ostatnich latach publikacji takich np., jak monotematyczne zeszyty „Slavica Slovaca" poświęcone historii i teorii przekładu (1972, nr 4) oraz przekładowi tekstów specjalistycznych (1973, nr 3). „Literatura na Świecie", po początkowym okresie zapowiadającym stopniowe i systematyczne wypełnianie luk w znajomości zagranicznych prac z zakresu teorii i praktyki tłumaczenia, modyfikuje profil swego programu wydawniczego. W nowej postaci „Literatury na Świecie", w monotematycznych numerach poświęconych pisarzowi, danej literaturze narodowej czy zjawisku, mniej jest miejsca na studia dotyczące teorii tłumaczenia, systematyczny przegląd warsztatów tłumaczy. „Literatura na Świecie", przynajmniej w części związanej z problematyką tłumaczenia, w mniejszym stopniu stara się o zaspokojenie oczekiwań odbiorcy zainteresowanego problematyką przekładu, w coraz większym stopniu preferując czytelnika zainteresowanego recepcją literatury polskiej za granicą (lub zagranicznej w Polsce).

Wskazanej tu ewolucji założeń nie sposób poczytywać „Literaturze na Świecie"

za złe. Nie zmienia to jednak faktu, iż brak u nas czasopisma czy też wydawnictwa ciągłego, w rodzaju radzieckich roczników „Мастерство перевода", które systematycznie zajmują się prezentacją twórczości poszczególnych tłumaczy, krytyką przekładową, interdyscyplinarnymi zagadnieniami teorii przekładu, historią przekładu, informacją o badaniach i publikacjach zagranicznych. Odczuwa się również brak takich książek, jak czeska antologia współczesnej teorii przekładu: *Překlad literárního díla* (1970), bądź antologia prac z zakresu teorii i praktyki przekładowej kontynuująca tradycję wydanego przed 20 laty zbiorowego tomu *O sztuce tłumaczenia* (1955).

Braków w systematycznym publikowaniu prac poświęconych tłumaczeniu nie usuwa ilościowy wzrost publikacji w r. 1973, było to bowiem zjawisko o charakterze okazjonalnym, a nie świadectwo stałego zainteresowania problematyką przekładu ze strony poszczególnych redakcji. Niedostatków w zakresie znajomości zagranicznych publikacji nie zlikwidowało wydanie w języku polskim książki bułgarskiego badacza specjalizującego się w zagadnieniach przekładu maszynowego czy studium słowackiego znawcy zagadnień przekładu artystycznego [1]. Pełnej informacji o prowadzonych za granicą badaniach nie dostarczają przypisy w najrzetelniejszych spośród prac publikowanych w latach 1971—1973; częściowo tylko potrzebę takiej informacji zaspokajają skrypt Teresy Micewicz (9) [2], zawierający omówienie poglądów badaczy brytyjskich i amerykańskich, oraz artykuł Edwarda Balcerzana (3) poświęcony teorii i krytyce przekładu w Związku Radzieckim.

Publikacje ogłoszone w latach 1971—1973 poruszają szeroki krąg problemów związanych z przekładem. Znajdują się tutaj prace z zakresu:

1) historii przekładu [3],

2) recepcji twórczości danego pisarza na przestrzeni kilku epok literackich [4],

---

[1] A. Ludskanow, *Tłumaczy człowiek i maszyna cyfrowa.* Przełożyli K. Leski i A. Naumow. Warszawa 1973. — A. Popovič, *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze. Proces wyodrębniania się problematyki i metod przekładu artystycznego.* Ze słowackiego przełożyła M. Papierz. W zbiorze: *Konteksty nauki o literaturze.* Wrocław 1973.

[2] W ten sposób odsyłamy do wykazu polskich publikacji z zakresu teorii przekładu (s. 339).

[3] A. Drawicz, *Anna Achmatowa i Borys Pasternak jako tłumacze liryki polskiej.* W zbiorze: *Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym.* Wrocław 1972. — L. Jazukiewicz-Osełkowska, *Rosyjska poezja radziecka na łamach „Kameny" w latach 1933—1939.* W: jw. — F. Lichodziejewska, *Kontakty Broniewskiego z literaturą rosyjską w dwudziestoleciu międzywojennym.* W: jw. — W. Nowacki, *Przekłady Adama Grzymały-Siedleckiego. (Próba rekonesansu).* W zbiorze: *Z problematyki gatunków i prądów literackich XIX i XX wieku.* Bydgoszcz 1972. — M. Piechal, *Twórczość przekładowa Norwida.* „Literatura na Świecie" 1971, nr 6. — R. Pollak, *„Goffred" Tassa—Kochanowskiego.* Wyd. 2. Wrocław 1973. (Wyd. 1: Poznań 1922). — J. Ślaski, *Z historii praktyki i teorii przekładu w Polsce renesansowej.* W zbiorze: *Poetyka i stylistyka słowiańska.* Wrocław 1973. Zob. też wykaz, poz. 5—7, 14.

[4] B. Drozdowski, *Gry i zabawy z Szekspirem.* „Literatura na Świecie" 1971, nry 1, 3, 4. — J. Orłowski, *Niekrasow w Polsce (Lata 1856—1914).* Wrocław 1972.

3) działalności przekładowej jednego autora [5],
4) historii poglądów na tłumaczenie i tłumacza [6],
5) zagadnień prawnych działalności przekładowej [7],
6) problematyki kształcenia tłumaczy (9),
7) teorii przekładu [8].

Spośród wszystkich tych płaszczyzn wybieramy w obecnym przeglądzie tylko jedną — teorię tłumaczenia. Wyboru tego nie można umotywować jedynie względami praktycznymi, choć i one wchodzą tu w rachubę — nie sposób bowiem w miarę przejrzyście zdać sprawę z publikacji o tak zróżnicowanej problematyce. Kierujemy się tu głównie przekonaniem o możliwości sformułowania praw rządzących procesem przekładu, co oznacza określenie właściwości przekładu nie tylko w kategoriach konkretnych (tych a nie innych realizowanych wartości, takiej a nie innej stylistyki przekładu, takiego a nie innego kontekstu przekładowego), lecz także w kategoriach abstrakcyjnych. Abstrakcyjnymi kategoriami opisu przekładu będą przede wszystkim kategorie opisu semiotycznego. Z tego to punktu widzenia przekład będzie pewną klasą transformacji międzyjęzykowych bądź wewnątrzjęzykowych, których inwariantem jest sens [9]. Posłużmy się sformułowaniem Aleksandra Ludskanowa:

„Przekład $L_i \rightarrow L_j$ (bądź interesująca nas klasa transformacji międzysemiotycznych i wewnątrzsemiotycznych) jest zespołem procesów przekształcania (zamiany) znaków, z których składa się dany komunikat, w znaki innego kodu, z zachowaniem (o tyle, o ile jest to możliwe ze względu na entropię) informacji inwariantnej w stosunku do danego systemu (odniesienia)" [10].

Przyjęte tu rozumienie teorii przekładu (czy też metajęzyka opisu przekładu) siłą rzeczy wyłącza poza obręb omówienia prace ograniczające się do problematyki recepcji [11] czy spostrzeżeń tyczących właściwości stylistycznych poszczególnych przekładów danego tłumacza [12]. Nie mieściły się tu również w większości prace z zakresu historii przekładu i poglądów na przekład czy kwestie prawne działalności tłumaczeniowej. W pracach tych można wprawdzie odnaleźć sądy ogólne na temat przekładu, najczęściej jednak są to sądy o powinnościach, a nie o prawach [13], bądź też prakseologiczne w istocie rozróżnienia między przekładem jako

[5] J. Baluch, *Franciszek Halas, arcypoeta i tłumacz.* „Literatura na Świecie" 1971, nr 5. — Drawicz, *op. cit.*— Lichodziejewska, *op. cit.* — Nowacki, *op. cit.* — Piechal, *op. cit.* — Pollak, *op. cit.* Zob. też wykaz, poz. 6, 7, 14.

[6] R. Ocieczek, *Siedemnastowieczni tłumacze dzieł literackich o swym warsztacie twórczym.* W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie.* Warszawa 1973. — Ślaski, *op. cit.* — J. Ziętarska: *Ludzie Oświecenia o roli przekładów.* W zbiorze: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia.* Wrocław 1973; *Pojęcie wartości przekładu w okresie przełomu literackiego 1815—1830.* W zbiorze: *Poetyka i stylistyka słowiańska.*

[7] J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim.* Warszawa 1973.

[8] Zob. wykaz zamieszczony na końcu.

[9] И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг, *Основы общего и машинного перевода.* Москва 1964, s. 64.

[10] Ludskanow, *op. cit.*, s. 100.

[11] Zob. Orłowski, *op. cit.*

[12] Np. Drawicz, *op. cit.* — Lichodziejewska, *op. cit.*

[13] Jak np. w pracy Orłowskiego (*op. cit.*, s. 25), który operuje wartościującą kategorią „wierności" oryginałowi.

dziełem, które stanowi rezultat twórczego wysiłku autora, a przekładem jako „przeniesieniem” czy przeróbką[14].

Przedmiotem omówienia będą przeto prace poświęcone przekładowi jako transformacji, możliwościom rozpatrywania go w kategoriach struktury głębokiej i powierzchniowej, generowania; prace o aspektach strukturalno-gramatycznych przekładu, stylistyce przekładu. Uzupełnieniem tej problematyki będą uwagi o pracach na temat roli przekładu w rozwoju literatury rodzimej.

Problemu przekładowej transformacji tyczą dwie publikacje: Olgierda Adriana Wojtasiewicza *Miejsce przekładu w pewnym systemie transformacji* (17) oraz Edwarda Balcerzana *Tłumacze i tłumaczenia* (4). Pierwszy z tych artykułów reprezentuje lingwistyczną teorię tłumaczenia, drugi — teorię literatury operującą kategoriami teorii tekstu i komunikacji społecznej. Dla Wojtasiewicza transformacja jest procesem przekształcania jednej struktury składniowej w drugą, przy czym jako warunek uzupełniający formułuje on zastrzeżenie: „Transformacje rozumiemy ponadto jako operacje ściśle językowe, a więc oparte na określonych regułach językowych, nie odwołujących się do wiedzy pozajęzykowej (w znaczeniu wiedzy o świecie pozajęzykowym)” (17, s. 97). Dalsze rozważania Wojtasiewicza, a w szczególności przeprowadzona przez niego klasyfikacja transformacji, opierają się na zużytkowaniu języka logiki formalnej, co umożliwia ujęcie transformacji jako pewnej postaci implikacji. Autor zakłada, że transformacja jest operacją czysto językową. Jego zabiegi klasyfikacyjne mają za podstawę dwa kryteria: a) zachowania znaczenia przez daną transformację; b) zachowania języka przez daną transformację (17, s. 98—99). Połączenie tych obu kryteriów daje cztery typy transformacji: a) transformacje zachowujące i język, i znaczenie; b) transformacje zachowujące znaczenie, nie zachowujące języka; c) transformacje zachowujące język, nie zachowujące znaczenia; d) transformacje nie zachowujące ani języka, ani znaczenia. Jako przykłady spełniania sformułowanych kryteriów transformacji przez konkretne przekształcenia językowe Wojtasiewicz przytacza: a) transformacje wykorzystujące równoznaczność pewnych sformułowań typu frazeologicznego, m. in. zamianę strony biernej na stronę czynną w języku polskim; b) tłumaczenie dokładne; c) transformacja na przeczenie. Transformację typu „d” uznaje Wojtasiewicz za nie występującą w języku.

Jeśli dla stanowiska Wojtasiewicza znamienne było „czysto językowe” i formalne pojmowanie transformacji, to stanowisko Balcerzana wyznaczone jest pojmowaniem roli tłumacza jako roli komunikacyjnej — tłumacz, zdaniem Balcerzana, sprawuje jedną z ról odbiorczych: rolę wykonawcy tekstu. Drugim istotnym dla proponowanego przez Balcerzana rozumienia transformacji przekładowej wskaźnikiem jest postulat rozgraniczenia przekładu „użytkowego” i przekładu „artystycznego”:

„Przekład użytkowy odnosi się do takich czy innych wartości, które tkwią poza tekstem. Tłumaczenie artystyczne jest rekonstrukcją wartości wewnętrznych, zamkniętych w samym tekście. Przekładając komunikat użytkowy nie bierzemy odpowiedzialności za to, o czym dany komunikat mówi. Pracując nad przekładem artystycznym, odwrotnie, ponosimy za jego treść odpowiedzialność całkowitą, albowiem jego »treścią« nie jest nagi sens komunikatu, lecz wartość estetyczna, która może w przekładzie zaginąć, ale może znaczyć więcej niż w oryginale” (4, s. 38).

Transformacja przekładowa w rozumieniu Balcerzana nie jest więc procesem

---

[14] Błeszyński, *op. cit.*

przekształceń językowych, które można ująć, jak czyni to Wojtasiewicz, w logicznych schematach implikacji, lecz czynnością nieredukowalną do swoich składników. Jeśli zatem wyodrębnia Balcerzan cztery typy transformacji, to nie jest to rezultat logicznej klasyfikacji zdefiniowanego uprzednio rozumienia transformacji, lecz uwyraźnienie intuicji tyczącej podstawowych operacji przekładowych. Wymieniane przez Balcerzana operacje to: redukcja (pominięcie składnika oryginału), uzupełnienie (poszerzenie przekładu o składniki nieobecne w oryginale), inwersja (zmiana porządku konstrukcyjnego właściwego oryginałowi), substytucja (podstawienie innego niż w oryginale składnika). Wszystkie te operacje nie gwarantują — zdaniem Balcerzana — realizacji przekładu artystycznego, ponieważ „Każdy z tych wariantów przekształcenia struktury pierwowzoru wydaje się prosty; dopiero splot operacji transformacyjnych komplikuje zadanie tłumacza, stając się jego zwycięstwem lub jego klęską" (4, s. 39).

Nie jest naszym zamiarem poddanie którejkolwiek z prezentowanych wypowiedzi na temat teorii przekładu analizie krytycznej — nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na bardziej zasadniczą, niż sugerowałoby to rozróżnienie lingwistycznej i teoretycznoliterackiej koncepcji przekładu, różnicę między pojmowaniem transformacji przez Wojtasiewicza i przez Balcerzana. Różnica ujawnia się w tym, iż Wojtasiewicz uważa transformację za przekształcenie oznaczające zachowanie wskazanego elementu (własności), Balcerzan natomiast zdaje się traktować ją jako przekształcenie, którego inwariant nie istnieje albo też nie daje się określić. Stwierdza: „nieprzetłumaczalne elementy wypowiedzi obcojęzycznej podlegają transformacji" (4, s. 39), przy czym nieprzetłumaczalność uznał wcześniej za zjawisko tożsame z niepowtarzalnością i językowym uwikłaniem tekstów poetyckich, a przecież warunkiem transformacji jest chyba powtarzalność (zachowanie w przekładzie, czyli powtórzenie, danego elementu oryginału). Balcerzan tłumaczy fakt występowania jakiegoś typu transformacji swobodną decyzją tłumacza — redukcja, jego zdaniem, polega m. in. na usunięciu słowa lub zdania niewygodnego dla tłumacza, rażącego jego gust estetyczny lub kodeks moralny — co pozostaje w zgodzie ze znanymi skądinąd motywami określonej praktyki przekładowej, nie wyjaśnia jednak, na czym polega redukcja jako transformacja tekstowa.

Kłopotów metodologicznych, które stały się udziałem Balcerzana, uniknął Jerzy Faryno, autor studium o przekładach Tuwimowskich (6). Przejął on od Jurija Lotmana koncepcję utworu literackiego (w znaczeniu: ten a nie inny utwór; w symbolice logiki formalnej można by to wyrazić użyciem kwantyfikotora jednostkowego) jako systemu. Punktem wyjścia dla przedstawionej przez Farynę koncepcji p r z e k ł a d u j a k o g e n e r o w a n i a t e k s t ó w t ł u m a c z e n i a z tekstu oryginału są: a) systemowość utworu literackiego; b) uniwersalność reguł konstruowania utworu z „gotowego" już języka. Utwór literacki będzie przeto określony następująco: „W stosunku do materiału językowego, z którego utwór jest zbudowany, stanowi pewnego rodzaju urządzenie do wytwarzania (generowania) nowych, nietożsamych z językowymi, znaczeń. Tak więc w oparciu o język wznosi własny system znaczeń oraz buduje własny model świata, odmienny od systemu znaczeń i modelu świata zawartych w języku" (6, s. 140). Reguły konstruowania tekstu literackiego wyodrębnione przez Farynę to: a) reguły kształtowania warunków zmiany pierwotnego (językowego) znaczenia; b) reguły ukierunkowywania zmiany znaczeń; c) reguły utrwalania nowych znaczeń (np. tworzenie serii synonimicznych).

Przy takim określeniu utworu poetyckiego i reguł jego konstruowania prze-

kład staje się operacją stosowania tych samych co w oryginale reguł konstruowania tekstu w innym niż oryginalny języku. Utwór, a raczej przysługujący mu repertuar reguł konstruowania i utrwalania nowych znaczeń, staje się inwariantem tłumaczenia jako transformacji. Proces tłumaczenia, zdaniem Faryny, należy rozpatrywać jako proces realizujący się (niejednakowo) w ramach trzech typów tożsamości: I) reguł składni świata i reguł generowania systemu znaczeń; II) tego samego wycinka świata; III) generowania tych samych znaczeń (6, s. 143).

Zreferowane rozumienie przekładu tekstu literackiego stosuje autor podczas analizy Tuwimowskich przekładów utworów Pasternaka i Swietłowa. Wnioski, do jakich dochodzi, to np. stwierdzenie — mimo poważnych różnic — realizacji *Grenady* Swietłowa i *Grenady* Tuwima w ramach ekwiwalentnych systemów estetyczno-ideologicznych (przykładem rozpatrywanym przez Farynę jest charakterystyka bohatera lirycznego jako romantyka). W rezultacie przeprowadzonej analizy sformułowane zostaje następujące określenie Tuwimowskiego przekładu:

„Tak więc Tuwim jako tłumacz nie odtwarza struktury oryginału, lecz ją interpretuje — pewne jej elementy usuwa, by inne z kolei wydobyć. Przy czym te ostatnie, choć nie dochodzą do głosu w oryginale, niemniej tkwią w jego predyspozycjach. W wyniku przekładu Tuwimowskiego utwór staje się jakby »podwojony« i wzbogacony w swych możliwościach stylotwórczych. Ale trzeba zaznaczyć, iż taki stan rzeczy zachodzi przy bezpośrednim porównaniu obu wariantów, jeśli oba utwory traktuje się jako jeden tekst, czy też jako jeden, ale wielotekstowy, przekaz artystyczny" (6, s. 150).

Metodologicznie poprawna w swych zasadniczych zrębach koncepcja Faryny nie jest wolna od istotnych nawet niedostatków. Jednym z nich jest brak jasnego rozgraniczenia między poziomem struktury tekstu (tak oryginału jak i jego wariantów-przekładów), dla którego obowiązuje traktowanie oryginału jako inwariantu transformacji przekładowej — a poziomem tekstu, dla którego obowiązuje traktowanie poszczególnych przekładów jako wariantów oryginału. Z braku jasnego określenia właściwości przekładowego inwariantu (odpowiednio: przekładowego wariantu) wynika ujęcie tożsamości oryginału i przekładu (inwariantu przekładowego) w postaci dyrektywy interpretacyjnej:

„Wobec nieuniknionych rozbieżności między inwariantem rosyjskim a wariantem polskim pozostaje postulować nie tożsamość typów III i II, lecz możliwe maksymalne zachowanie tych samych pól tematycznych i tych samych pól semantycznych. Ich zgodność z oryginałem stanowiłaby o wierności przekładu, zaś niezbędne odstępstwa byłyby regulowane przez typ I: wszystkie odstępstwa od oryginału pozwala on zrealizować jeśli nie w obrębie poetyki danego utworu, to przynajmniej w ramach poetyki danego autora" (6, s. 143).

Zagadnienie inwariantu przekładowego (tożsamości oryginału i przekładów) podejmuje również Wojtasiewicz. Jego zdaniem konieczne jest rozróżnianie struktury głębokiej (właściwości semantycznych) i struktury powierzchniowej (właściwości językowo-gramatycznych). Stwierdza on: „im większa różnica między strukturami powierzchniowymi języków będących przedmiotem operacji badawczych, a zwłaszcza przekładowych, tym ważniejsze jest odwoływanie się do struktur głębokich, jako określających znaczenie wypowiedzi w dużym stopniu niezależnie od struktur powierzchniowych tych wypowiedzi" (16, s. 150). Proponowane rozróżnienie między przekładem na poziomie struktury głębokiej a przekładem na poziomie struktury powierzchniowej służy Wojtasiewiczowi do sprecyzowania specyficznych właściwości przekładu artystycznego:

„Chodzi o to, że tak zwane środki artystyczne w literaturze to w ogromnej mierze sprawa struktury powierzchniowej tekstu: składni potocznej w przeciwstawieniu do składni używanej w tekstach urzędowych, uroczystych czy obrzędowych; stylizacji (łącznie z archaizacją); warstwy brzmieniowej, niemal rozstrzygającej w wypadku poezji (należy tu cała wersyfikacja z typami wiersza, metrami, rymami itd.)" (16, s. 150).

Podstawowym obiektem zainteresowania językoznawcy zajmującego się zagadnieniami przekładu jest ekwiwalencja języka *A* (języka oryginału) i języków *B* (języków przekładu). Teresa Micewicz określa językoznawczy punkt widzenia następująco:

„Teorie tłumaczenia formułowane przez językoznawców obracają się w kręgu tych samych zagadnień, które poruszali filologowie i tłumacze-praktycy. Dotyczą one relacji tekstu przekładu do tekstu oryginału. Ale punkt widzenia językoznawcy jest inny, językoznawca różnicuje badanie, gdyż do rozważań wprowadza znajomość poszczególnych płaszczyzn języka i bada naukowo, w jakiej mierze równoważniki przyjęte dla różnych elementów języka są funkcjonalnie ekwiwalentne. Językoznawca traktuje naukę o procesie tłumaczenia jako zagadnienie mieszczące się w teorii komunikacji. Proces tłumaczenia opisany jest przez językoznawców jako proces układania i nadawania tekstu przekładu dla wtórnego odbiorcy, którym jest czytelnik przekładu" (9, s. 54—55).

Przedstawiony tu za pośrednictwem cytatu językoznawczy punkt widzenia na teorię przekładu przyjmuje więc określone (nie dowolne) rozumienie relacji tekstu przekładu do tekstu oryginału. Językoznawcze pojmowanie przekładu polega zatem na zastąpieniu normatywnego i wieloznacznego postulatu „wierności" regułą ekwiwalencji. Stwierdza autorka:

„Filologiczne teorie przekładu żądały wierności wobec myśli autora oryginału. Pojęcia takie jak wierność oraz myśl autora są nie do przyjęcia w terminologii lingwistycznej na skutek zbyt małej ich precyzyjności. Zastąpiliśmy pojęcie wierności pojęciem ekwiwalencji lub, spolszczając, równoważności. Przy tym nie odwołujemy się do myśli autora, której nie znamy, a do tekstu oryginału; żądamy ekwiwalencji przekładu wobec oryginału, czyli przyrównujemy tekst AL_1 do tekstu AL_2" (9, s. 54).

Zgodnie z proponowanym przez Micewicz sformułowaniem językoznawczego stanowiska problem przekładu sprowadza się do relacji, która w zasadzie spełnia własności, jakie charakteryzują relację równoważnościową. Jest to zatem relacja, która jest zarazem zwrotna, symetryczna i przechodnia, czyli stosują się do niej prawa:

prawo zwrotności:	dla każdego $x \varepsilon X$: xRx;
prawo symetrii:	dla każdych x, $y \varepsilon X$: jeżeli xRy, to yRx;
prawo przechodniości:	dla każdych x, y, $z \varepsilon X$: jeżeli xRy i yRz, to xRz [15].

Stwierdzenie możliwości pojmowania ekwiwalencji: O (oryginał) $\equiv P$ (przekład), jako relacji równoważnościowej jest jedynie idealizacją, która nie rozstrzyga pytań o to, jakie elementy zbiorów O i P spełniają tę relację, jaka jest ekstensja elementów spełniających relację równoważnościową, jak wyodrębnione są te elementy. Odpowiedź na zarysowane tu pytania można częściowo odnaleźć w literaturze

---

[15] Zob. A. W. Mostowski, Z. Pawlak, *Logika dla inżynierów*. Warszawa 1970, s. 128.

przedmiotu (nie uwzględnianej przez T. Micewicz, co nie znaczy: zawierającej poglądy sprzeczne z jej poglądami), częściowo odnaleźć je można w omawianej pracy.

Pierwszą z podniesionych tu kwestii (jakie elementy O i P spełniają relację równoważnościową) Riewzin i Rozencwejg rozstrzygają wyodrębniając wśród przekładów $L_1 \rightarrow L_2$ dwa typy: a) przekodowanie, które występuje wtedy, gdy element „przekładu" mieści się w zakresie „wspólnej części dwu języków L_1 i L_2" [16], czyli — posługując się językiem teorii zbiorów — odpowiednie elementy „przekładu" należą do iloczynu zbiorów O i P; b) przekład taki, przy którym nie mamy do czynienia z elementem należącym do „wspólnej części" L_1 i L_2. Drugi problem (ekstensja elementów spełniających relację równoważności, kryteria wyodrębnienia tych elementów) bywa przez różnych autorów, w zależności od charakteru akceptowanej teorii oraz praktycznych celów konstruowanej teorii, rozstrzygany różnie. Sama T. Micewicz opowiada się za koncepcją dynamicznej ekwiwalencji, równoważnik tekstowy (człon relacji równoważnościowej) określając w ślad za brytyjskim językoznawcą J. C. Catfordem, jak następuje:

„Równoważnikiem formalnym nazwiemy jakąkolwiek jednostkę językową przekładu (klasę, strukturę czy poszczególny element struktury), która pełni funkcję zgodną z tą, jaką pełni podobna jednostka w oryginale. Zastąpienie słowa — słowem, grupy — grupą, zdania prostego — zdaniem prostym daje zgodność formalną" (9, s. 68—69).

„O równoważnikach tekstowych w tłumaczeniu możemy mówić wówczas, gdy sprawdzimy przez substytucję, że zmiana tekstu w oryginale powoduje każdorazowo zmiany w przekładzie. Tak dochodzimy do zdefiniowania równoważnika tekstowego: jest to ta partia tekstu przekładu, która zmienia się za każdym razem, gdy zmienia się odpowiednia partia oryginału" (9, s. 69).

W referowanej tu koncepcji przekładu, wbrew formułowanym czasem sugestiom, nie mamy do czynienia z tłumaczeniem bez tłumacza. Micewicz zapewnia mu istotne miejsce w realizacji procesu przekładu, tak oto precyzując jego rolę: „Tłumacz w czasie czynności przekładowej dokonywuje wyboru pomiędzy kategoriami i innymi elementami w języku przekładu i wybiera te, które uważa za równoważniki o maksymalnej adekwatności w stosunku do kategorii i innych elementów językowych oryginału. Każda kategoria językowa w jednym języku ma cały zestaw elementów językowych w drugim języku, który może stać się potencjalnie jej równoważnikiem" (9, s. 52).

Jeśli referowana koncepcja różni się od innych propozycji w pojmowaniu roli tłumacza w procesie przekładu, to różnica ta nie wyraża się w respektowaniu/nierespektowaniu obecności dokonanego przez niego wyboru, lecz wyraża się w takim a nie innym sprecyzowaniu możliwości wyboru dokonywanego przez tłumacza (zakres, reguły, którym podlega wybór).

Irena Olszewska z kolei, zajmując stanowisko zbliżone do przedstawionych tu założeń językoznawczej teorii przekładu w ujęciu T. Micewicz, skupia uwagę na egzemplifikacji różnic systemowych między dwoma językami, istotnych w procesie przekładu. Pomijając tu wyliczane przez nią przykłady różnic systemowych występujących przy porównywaniu dwóch języków, odnotujmy propozycję określenia różnic istotnych i nieistotnych. Zdaniem Olszewskiej różnicami nieistotnymi z punktu widzenia przekładu (gdzie L_1 = język polski, a L_2 = np. język czeski) są te, które wiążą się z występowaniem/niewystępowaniem samogłosek nosowych; istotnymi zaś — różnice związane z występowaniem/niewystępowaniem akcentu paroksytonicznego (12, s. 145).

[16] Ревзин, Розенцвейг, *op. cit.*, s. 130.

Zagadnieniom różnic systemowych między dwoma językami poświęca również uwagę Mieczysław Szymczak, który podejmuje próbę klasyfikacji różnic kategorialnych z punktu widzenia ich właściwości przekładowych. Wyodrębnia on cztery kategorie: a) kategorie *A* ($= L_1$), które w *B* ($= L_2$) dają się przetłumaczyć za pomocą środków leksykalnych; b) kategorie *A*, które w *B* mają pełny ekwiwalent funkcjonalno-kategorialny w postaci zupełnie innej konstrukcji; c) kategorie *A*, które w *B* mają odpowiednik częściowo kategorialny; d) kategorie *A*, których zakres nie pokrywa się z zakresem w *B* (15, s. 23—24). W przypadku „d" mamy do czynienia z mechanizmem, który pozwala przezwyciężyć nieprzetłumaczalność. Mechanizm ten Szymczak określa następująco:

„Jeżeli więc chcemy przetłumaczyć daną kategorię istniejącą jedynie w języku *A* na język *B*, to w tym ostatnim musimy użyć kategorii o szerszym, bardziej ogólnym zakresie, ale jednocześnie o uboższej treści znaczeniowej [...]. Obserwujemy więc tu podobne zjawisko jak przy faktach leksykalno-semantycznych: im szerszy zakres, tym uboższa treść, i odwrotnie. Możemy w tym wypadku mówić o transponowaniu elementów treści na zakres i zakresu na elementy treści. Jest to zasadniczy mechanizm pozwalający tłumaczyć kategorie gramatyczne uważane za nieprzetłumaczalne" (15, s. 25—26).

W ostatniej propozycji spośród wchodzących do tej części przeglądu mamy do czynienia z poszukiwaniem cech specyficznych przekładu dokonywanego między dwoma genetycznie spokrewnionymi językami. Autorem prac poświęconych określeniu specyfiki przekładu wewnątrz języków słowiańskich jest Zygmunt Grosbart (7, 8). Zdaniem tego badacza: „Umiarkowany bilingwizm czy po prostu podobieństwo językowe i wynikające z niego tradycje literackie umożliwiają wprowadzanie do tekstu napisanego w jednym z języków słowiańskich słów, zwrotów i form gramatycznych innego języka z tej samej grupy. Takie wtręty — przy pewnych retuszach — są zrozumiałe dla ogółu czytelników" (8, s. 115). Grosbart uważa to za argument zasadniczy na rzecz istnienia całego kompleksu czynników ułatwiających tłumaczenie z języków bliskich. Grosbart dotyka też tych zjawisk, które stanowią zasadniczą przeszkodę przy tłumaczeniu z języków bliskich. Według niego są to zjawiska „homonimii międzyjęzykowej", które potęgują występowanie w przekładach „nieuzasadnionej dosłowności i literalności" (8, s. 118).

Kolejnym problemem, przy którym skupia się uwaga autorów publikacji wchodzących w zakres tego przeglądu, jest problem przekładu dokonywanego między zróżnicowanymi, tworzącymi odrębne całości kulturami narodowymi (i odpowiednio: literaturami narodowymi). Problem ten najpełniejsze i najistotniejsze (przynajmniej z punktu widzenia teorii przekładu) odbicie znalazł w artykule Stefanii Skwarczyńskiej. Autorka obszernego i bogatego w dokumentację źródłową artykułu o *Hamlecie* w wersji przekładowej J. Paszkowskiego — z pozoru tylko zajmuje się szczegółową analizą jednego spośród polskich wariantów przekładowych *Hamleta*. W istocie analiza wybranego wariantu przekładowego służy egzemplifikacji tezy o przekładalności/nieprzekładalności tekstów literackich, zajmującej jedno z centralnych miejsc w teorii przekładu.

Mówiąc tu, że Skwarczyńska podejmuje w swym studium problem przekładalności/nieprzekładalności, dokonujemy przekładu kategorii pojęciowych, którymi posługuje się autorka, na kategorie inne. Właściwy Skwarczyńskiej zasób kategorii analizy przekładu oparty jest na wzorach analizy kulturoznawczej i historycznoliterackiej — nie mówi ona zatem o przekładalności/nieprzekładalności, lecz o dwu możliwościach istnienia w kulturze (literaturze) narodowej *B* takiego utworu literackiego, który jest przekładem oryginału należącego do kultury (literatury) naro-

dowej *A*. Rozróżnienie przeprowadzone jest zatem między przekładem w rozumieniu „utworu obcego" a przekładem w rozumieniu „utworu rodzimego". Skwarczyńska przeciwstawia się rozpowszechnionemu, jej zdaniem, rozumieniu przekładu „jako utworu obcego przybranego w szatę językową rodzimą" (14, s. 292). Sprzeciw swój argumentuje badaczka sprzecznością między widocznym tutaj „myśleniem dualistycznym" a „myśleniem monistycznym", które jest „właściwe dominującym współcześnie określeniom utworu literackiego bądź ujmującym go jedynie poprzez artystyczne a swoiste uorganizowanie materiału językowego, bądź przez bezwzględną w nim jedność zawartości znaczeniowej i kształtu językowo-artystycznego" (14, s. 293). Pogłębieniem sprzeczności między określeniem przekładu a określeniem utworu literackiego w przyjętym przez Skwarczyńską rozumieniu jest sprzeczność między „powszechnie uznanym faktem niepowtarzalności utworu literackiego i jego nienaruszalności" a faktem, iż „tenże utwór literacki ulega powieleniom wariacyjnym poprzez przekłady nie tylko różnojęzyczne, ale także na gruncie każdego z tych języków" (14, s. 293).

Rozwiązaniem tak zarysowanej antynomii jest — zdaniem Skwarczyńskiej — uznanie przekładu za utwór równorzędny oryginałowi, za utwór, do którego odnoszą się kryteria stosowane wobec literatury rodzimej. Argumenty przywołane na świadectwo prawomocności takiego pojmowania przekładu to: a) jedność zawartości znaczeniowej i językowego ukształtowania przekładu — „Swoista »dwoistość« w przekładzie nie ujawnia się jakąś ostrą w nim granicą pomiędzy zawartością znaczeniową a polem językowym. Przeciwnie: zachodzi tu tak ścisłe ich spojenie, tak mocne przeniknięcie wzajemne utworu »obcego« i rodzimej tkanki językowej, i to tkanki w pełni jej historyczno-kulturowego kolorytu, że ów twór nowy osiąga własne literackie oblicze indywidualne" (14, s. 295); b) interpretacja i reinterpretacja oryginału, która powoduje, że „nie można mówić o prostym powieleniu oryginału przez przekład, ewentualnie o jego wielokrotnym powieleniu przez przekłady, bo ulega w nim zmianie nie tylko tkanka językowa; w każdym przekładzie ulega nowej krystalizacji zawartość, zawartość *nolens volens* urodzimiona w nim na nową modłę i nieco — choćby przez przestawienie akcentów — inna. Włącza się tu bowiem dodatkowo interpretacja i reinterpretacja, czasem wydobywająca jakiś ukryty walor głębinowy oryginału" (14, s. 296).

Spośród czynników, które mają zasadnicze znaczenie dla istnienia przekładu na prawach utworu „rodzimego", wymienia Skwarczyńska: a) „moment [...] procesu historycznoliterackiego, w którym pojawia się dany przekład"; b) stosunek do poprzednich — jeśli takie istnieją — wersji przekładowych; c) właściwości rodzajowe tekstu tłumaczonego, które mają szczególne znaczenie w wypadku dramatu, a to z uwagi na konieczność operowania nie tylko tworzywem językowym, lecz także „wszystkimi tworzywami sztuki teatralnej" (14, s. 304—306).

W omawianej pracy ostatni z tych czynników istotnych dla „rodzimego" charakteru przekładu znajduje konkretyzację w postaci typologii polskich wariantów przekładowych *Hamleta*. Skwarczyńska wyróżnia: a) przekład „naukowy", „odbijający z filologiczną skrzętnością współczesny stan wiedzy o oryginale" (przekład W. Matlakowskiego i W. Chwalewika); b) przekład „literacko-filologiczny", „dążący do jak najwierniejszego przekazania poprzez odbiór czytelniczy walorów filologiczno-literackich oryginału" (przekład A. Tretiaka i W. Tarnawskiego); c) literacki przekład artystyczny, przeznaczony wyłącznie do lektury (przekład Z. Składowskiego); d) literacko-teatralny przekład artystyczny (przekład J. Paszkowskiego i J. Iwaszkiewicza); e) przekład teatralny, przeznaczony wyłącznie do odbioru teatralnego — „Znamienne dla niego jest nagięcie oryginału do potrzeb współczesnego teatru i do »smaku« współczesnej publiczności teatralnej" (przekład

W. Bogusławskiego i J. Sity; 14, s. 307—308). Tę pragmatyczną klasyfikację przekładów uznaje Skwarczyńska za klasyfikację, która „krzyżuje się w konkretnym materiale przekładów z jego klasyfikacją na zasadzie stosunku autora przekładu do oryginału, klasyfikacją wyrażającą się całą skalą typów, od przekładu intencjonalnie absolutnie wiernego oryginałowi do przekładu »swobodnego«, do parafrazy przekładowej, do przeróbki, i to znów z kolei różnego typu" (14, s. 308).

Problemami szczegółowymi przedstawionymi przez Skwarczyńską zajmują się Jerzy Ziomek i Jerzy Paszek. Pierwszy z nich po rozważeniu istoty przysłowia dochodzi do wniosku, że cechą wyróżniającą właściwości przekładowe przysłowia jest jego kulturowa motywacja. Ona to staje się powodem, dla którego przysłowie nigdy nie posiada sensu uniwersalnego (a zatem nigdy nie jest w pełni przekładalne): „Przysłowie jest nie tylko informacją o świecie, o regułach postępowania, nie tylko formułuje zakazy i nakazy, ale jest także informacją o sobie samym, o swym pochodzeniu, o środowisku kulturowym, które dane wyrażenie zwyczajowe generowało. Ta autoinformacja nie jest wyłącznie cechą przysłowia, ale w tym gatunku odgrywa szczególną rolę — decyduje o jego kolorycie, dzięki któremu przysłowie zakotwiczone jest mocno we własnej genezie" (18, s. 108).

Paszek analizuje możliwości przekładu aluzji literackich zawartych w oryginale. I on — podobnie jak Ziomek — dochodzi do wniosku o częściowej jedynie przekładalności tego elementu tekstu oryginału. Przekład aluzji, jego zdaniem, możliwy jest jedynie wtedy, gdy i w tradycji literackiej oryginału, i w tradycji literackiej przekładu znajdują się te same dzieła, gdy mamy do czynienia z „aluzją do znanych powszechnie dzieł literatury światowej (*Biblia*, Homer, Szekspir, Swift), dzieł fundamentalnych w kręgu kultury śródziemnomorskiej" (13, s. 107). Nieprzekładalne są natomiast „odwołania do wszelkich mikrokosmosów literackich, do kultury ściśle związanej z określonym środowiskiem, odwołania nie dające się w przeważnej mierze przetransponować na język innej kultury (najdobitniejszym przykładem mogą tutaj być problemy nasuwające się przy przekładzie piosenek w *Ulissesie*)" (13, s. 107).

Tak więc omawiane tu prace badaczy skupiających uwagę na zagadnieniu przekładu między kulturami (literaturami) narodowymi zawierają sąd wspólny głoszący przynajmniej częściową nieprzekładalność.

Ostatnia grupa problemów, którą chcemy tu zaprezentować, odnosi się do p o e t y k i   p r z e k ł a d u. W propozycjach autorów podejmujących te zagadnienia znajduje odbicie zarówno omawiana wyżej kwestia przekładalności/nieprzekładalności, jak też związane z językoznawczą koncepcją przekładu propozycje określonego rozumienia relacji oryginał—przekład, wyodrębnienia elementów stanowiących człony relacji równoważnościowej, rozróżniania zakresu (poziomu), w którym relacja ta występuje. W propozycjach tyczących poetyki przekładu referowane poprzednio problemy ogólne znajdują niejednakowe odbicie. Elżbieta Muskat-Tabakowska koncentruje się na lingwistycznych zagadnieniach typologii i wartościowania przekładu, by pod koniec szczegółowej analizy przekładu *Ulissesa* M. Słomczyńskiego stwierdzić wyższy stopień trudności przy dążeniu do osiągnięcia ekwiwalencji syntaktycznej i pragmatycznej niż przy dążeniu do ekwiwalencji semantycznej (10, s. 156). Zawarta w tej konkluzji hipoteza rozdzielności ekwiwalencji przekładowej w zakresie syntaktyki, semantyki i pragmatyki tekstu służy autorce do rozróżniania takich błędów, za które wyłączną winę ponosi tłumacz, od takich, których przyczyną jest niemożliwość osiągnięcia ekwiwalencji syntaktycznej, semantycznej i pragmatycznej jednocześnie.

Anna Drzewicka analizując antologie polskich przekładów liryki francuskiej

(1899—1911) wyodrębnia dwie metody tłumaczenia — „tekstową” i „rekonstrukcyjną”. Rozróżnienie to opiera na założeniu, iż przedmiot badania jest przedmiotem historycznoliterackim, czyli — „tłumaczenie poetyckie jest dziełem sztuki i jako takie jest naznaczone indywidualnością tłumacza, jego osobistym wkładem artystycznym”, a teksty wybrane do analizy „pochodzą ze wspólnego, stosunkowo krótkiego odcinka czasu”, to zaś „stanowi między nimi względną spójnię i pozwala wyciągnąć wnioski co do możliwych w tym czasie sposobów tłumaczenia” (5, s. 7). Tak sformułowane zadanie zamierza autorka zrealizować metodą odmienną od tradycyjnych badań spod znaku recepcji, interesuje się bowiem tłumaczeniem poetyckim jako tekstem stanowiącym rezultat i odbicie twórczej pracy tłumacza. Dlatego też:

„Pozostaje samo zestawianie wersji polskich z oryginałami i próba dotarcia tą drogą do tego, co stanowi poetycką indywidualność przekładową poszczególnych tłumaczy jako tłumaczy. Próba określenia, jakimi są: ich sposób rozumienia oryginałów, ich metoda tłumaczenia (oczywiście nie w sensie hipotezy dotyczącej »przebiegu pracy« tłumacza, ale w sensie uchwycenia zaświadczonej tekstami przekładów jego najogólniejszej postawy wobec tłumaczonych wierszy); ich własny styl przekładowy, ich skłonności i maniery; ich możliwości i ograniczenia przejawiające się w osiągnięciach i niepowodzeniach” (5, s. 7).

Samego rozróżnienia między metodami „tekstową” a „rekonstrukcyjną” nie traktuje Drzewicka rygorystycznie, nie sprowadzając kryterium rozgraniczenia ani do „sprawności tłumaczy”, ani do stopnia „wierności” tłumaczenia, ani też do proporcji elementów „wiernie” i „niewiernie” tłumaczonych. Granica między metodą „tekstową” a „rekonstrukcyjną” przeprowadzona jest jako granica między odmiennymi koncepcjami (interpretacjami) oryginału i tłumaczenia, znajdującymi swą konkretyzację w takich a nie innych realizacjach przekładowych. „Każdy tłumacz ma swoje rysy indywidualne, niepowtarzalne, które go wyróżniają spośród innych; ale do każdego da się zastosować to podstawowe kryterium: czy dla niego istotnym punktem wyjścia jest sam tekst tłumaczony w swej warstwie językowej, czy też tylko jego zawartość myślowa, uczuciowa lub jakakolwiek inna, której kształt językowy determinuje od nowa sam tłumacz” (5, s. 32).

Przykładami, które służą Drzewickiej do prezentacji odmiennych efektów przekładowych stosowania jednej z dwu metod, są tłumaczenia wiersza J. Moréasa *Une jeune fille parle* dokonane przez B. Ostrowską i K. Rychłowskiego. W tłumaczeniu Ostrowskiej dostrzega rysy znamienne dla „tekstowej” metody tłumaczenia: a) dążność do zachowania toku składniowo-rytmicznego właściwego oryginałowi (5, s. 26); b) wprowadzanie zmian tylko tam, gdzie jest to uzasadnione potrzebami rymowania (s. 29); c) związaną z respektowaniem właściwości składniowo-rytmicznych oryginału tendencję do „transpozycji w kierunku artyzmu słownego i wzmożonego poczucia tragedii” (5, s. 26). Tłumaczenie Rychłowskiego stanowi natomiast koronny przykład zastosowania metody „rekonstrukcyjnej”: a) rozluźnienie rygorów wierności wersyfikacyjnej wobec oryginału spowodowane respektowaniem — na pierwszym miejscu — „czysto pojęciowej zawartości słów” oryginału (5, s. 30); b) wprowadzaniem zmian zgodnie z przyjętym rozumieniem oryginału, „nie krępując się przy tym literą oryginału, Rychłowski bez trudu może osiągnąć tę lekkość, dziewczęcość, poufałą kokieteryjność tonu, o którą mu przede wszystkim chodzi” (5, s. 31); c) kształtowanie frazeologii i słownictwa zgodnie z odczytanymi w oryginale cechami „naturalności, ludowości, piosenkowatości, pewnego sentymentalizmu” (5, s. 26).

Propozycje typologii przekładów sformułowane przez Drzewicką próbuje sto-

sować dla analizy polskich przekładów Baudelaire'a Aleksandra Olędzka-Frybesowa (11) nie wnosząc jednak istotnych dla naszego przeglądu spostrzeżeń. Odnotujmy też, że z omawianą typologią przekładu korespondują niezależne od niej propozycje Balcerzana (2), który dla odróżnienia dwu poetyk tłumaczenia używa terminów „tłumaczenie właściwe" i „interpretacja". Przez „tłumaczenie właściwe" rozumie Balcerzan „poszukiwanie równoważnych odpowiedników semantycznych i emocjonalnych znaków oryginału — wśród znaków języka przekładu" (2, s. 242), przez „interpretację" natomiast rozumie takie tłumaczenie, które „czyni głównym podmiotem wypowiadawczym tłumacza" (2, s. 243). Tę typologię uzupełnia Balcerzan wyliczeniem sposobów tłumaczenia (pożyczka, kalka, przekład dosłowny, transpozycja, modulacja, ekwiwalentyzacja, adaptacja; 2, s. 244) oraz zasługującą na szczególną uwagę typologią przekładów, której kryterium jest rola nadawcy. Z tego to punktu widzenia badacz wyodrębnił: a) przekład autorski — „autor oryginału sam wykonał tłumaczenie swego dzieła na język obcy"; b) tłumaczenie polemiczne — „wykonane przede wszystkim po to, aby zakwestionować wartość oryginału"; c) tłumaczenie utajone, które od bliskiego mu pozornie plagiatu różni się tym, że „rekonstruuje w języku ojczystym pewne tylko fragmenty dzieła obcojęzycznego, nadając im z reguły nową funkcję i nowy sens", oraz tym, że „z góry zakłada rozpoznanie swych powiązań z konkretnym utworem obcojęzycznym" (2, s. 246—247).

Na koniec tego przeglądu — parę zdań dodatkowych wyjaśnień i komentarzy. Przede wszystkim kwestia zakresu poszukiwań bibliograficznych: otóż brane tu były pod uwagę wyłącznie prace autorów polskich ogłoszone w tomach zbiorowych, w naukowych seriach wydawniczych oraz jako oddzielne książki. W zasadzie nie uwzględnialiśmy czasopism innych niż naukowe oraz publikacji polskich autorów, które się ukazały za granicą [17].

Wyróżniając omawiane publikacje nie dokonywaliśmy rozgraniczenia między lingwistyczną a literaturoznawczą teorią przekładu. Rozgraniczenie to ujawniło się jedynie w wyodrębnieniu gramatyczno-strukturalnych aspektów przekładu oraz problematyki przekładu między kulturami (literaturami) narodowymi. Nacisk został więc położony na problemy wspólne teorii przekładu jako odrębnej całości naukowej. Podział poszczególnych koncepcji na lingwistyczne i literaturoznawcze wydaje się zresztą mniej istotny od innego możliwego tu podziału, którego kryterium stanowiłoby założenie przekładalności bądź nieprzekładalności — takie właśnie zróżnicowanie ujawniało się w omawianych publikacjach. Podziału tego nie eksponowaliśmy, postępując w myśl przekonania o potrzebie respektowania jedności sprzecznych aspektów teorii przekładu. Przypomnijmy wymienione przez Františka Mikę paradoksy teorii przekładu: a) absolutna przekładalność — absolutna nieprzekładalność; b) przekład jako ekwiwalent oryginału — przekład jako nowy tekst; c) przekład jako tekst „obcy" — przekład jako tekst „rodzimy"; d) przekład jako zjawisko lingwistyczne — przekład jako zjawisko artystyczne; e) respektowanie specyfiki oryginału — respektowanie specyfiki przekładu; f) rozpatrywanie przekładu z punktu widzenia części — rozpatrywanie przekładu bez uwzględniania ekwiwalencji części [18].

---

[17] Np. J. B a l u c h, *Norma i konwencja translatorska jako kryterium oceny przekładu*. „Slavica Slovaca" 1972, z. 4. — J. Ś w i ę c h, *Tłumaczenie a problemy historii literatury*. Jw.

[18] F. M i k o, *Marxistická dialektika a protirečenia v teórii prekladu*. W: A. P o p o v i č, *Umelecký preklad w CSSR. Výskum. Bibliografia*. Martin 1974, s. 119.

Polskie publikacje z zakresu teorii przekładu (1971—1973)

1. E. Balcerzan, *Majakowski pisał..* W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie.* Warszawa 1971.
2. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego.* W: jw.
3. E. Balcerzan, *Teoria i krytyka przekładu w Związku Radzieckim.* W: jw.
4. E. Balcerzan, *Tłumacze i tłumaczenia.* „Nurt" 1972, nr 5.
5. A. Drzewicka, *Z zagadnień techniki tłumaczenia poezji. Studia nad polskimi przekładami liryki francuskiej w antologiach z lat 1899—1911.* „Zeszyty Naukowe UJ", Prace Historycznoliterackie, z. 18 (1971).
6. J. Faryno, *Nad przekładami Juliana Tuwima z Pasternaka i Swietłowa.* W zbiorze: *Po obu stronach granicy. Z powiązań kulturalnych polsko-radzieckich w XX-leciu międzywojennym.* Wrocław 1972.
7. Z. Grosbart, *Puszkinowskie tłumaczenia Mickiewicza a dzieje przekładu w Rosji. Dwie propozycje metodologiczne.* W zbiorze: *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu.* Wrocław 1973.
8. Z. Grosbart, *Specyfika przekładu w ramach języków słowiańskich. (Propozycje metodologiczne).* W zbiorze: *Poetyka i stylistyka słowiańska.* Wrocław 1973.
9. T. Micewicz, *Zarys teorii przekładu. Zagadnienia wybrane. Skrypt do użytku studentów Wyższego Studium Języków Obcych Wydziału Filologii Obcych Uniwersytetu Warszawskiego.* Warszawa 1971.
10. E. Muskat-Tabakowska, *The Polish Translation of James Joyce's „Ulysses" and Some Underlying Problems.* „Zeszyty Naukowe UJ", Prace Historycznoliterackie, z. 24 (1972).
11. A. Olędzka-Frybesowa, *Zagadnienia stylistyki przekładu poetyckiego (na przykładzie polskich tłumaczeń Baudelaire'a).* W zbiorze: *Poetyka i stylistyka słowiańska.* Wrocław 1973.
12. I. Olszewska, *Różnice strukturalne pomiędzy językami z punktu widzenia przekładu.* „Literatura na Świecie" 1971, nr 5.
13. J. Paszek, *Aluzje literackie w przekładzie „Ulissesa".* „Teksty" 1973, nr 5.
14. S. Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej. (Na przykładzie „Hamleta" w wersji Józefa Paszkowskiego).* W zbiorze: *O współczesnej kulturze literackiej.* T. 1. Wrocław 1973.
15. M. Szymczak, *O tzw. nieprzekładalnych kategoriach językowych.* W zbiorze: *Poetyka i stylistyka słowiańska.* Wrocław 1973.
16. O. A. Wojtasiewicz, *Struktury powierzchniowe i głębokie z punktu widzenia techniki przekładu.* W: jw.
17. O. A. Wojtasiewicz, *Miejsce przekładu w pewnym systemie transformacji.* W: jw.
18. J. Ziomek, *O przekładaniu przysłów.* W: jw.

Aleksander Bereza

Lajos Hopp: [1.] A LENGYEL-MAGYAR HAGYOMÁNYOK ÚJJÁSZÜLETÉSE. Budapest 1972. Akadémiai Kiadó, ss. 166 + 8 wklejek ilustr.; [2.] A RÁKÓCZI-EMIGRÁCIÓ LENGYELORSZÁGBAN. Budapest 1973. Akadémiai Kiadó, ss. 228 + 4 wklejki ilustr.

Polskę i Węgry łączyło dawniej bezpośrednie sąsiedztwo. Obydwa kraje zbliżały też różnorakie związki polityczne. Kontakty owe nie są jeszcze wprawdzie w pełni znane, ale przynajmniej tkwią dość głęboko w naszej świadomości.

Ich rezultatem są wzajemne zależności kulturalne, a zwłaszcza najbardziej nas tutaj interesujące — literackie. O tej właśnie wspólnej, polsko-węgierskiej przeszłości kulturalnej i literackiej niestety i mało wiemy, i niezbyt wyraziście ją sobie uświadamiamy. Zaległości naukowe są w tej dziedzinie duże. Przyczyn zaniedbań należy doszukiwać się zarówno w obustronnych trudnościach językowych, jak też w orientacjach badawczych, zwróconych przede wszystkim ku Zachodowi.

Mimo niedostatków w studiach mamy już dzisiaj — zwłaszcza w wąskim kręgu specjalistów — niejakie wyobrażenie o dawnych związkach kulturalnych i literackich, łączących Polskę i Węgry. I tak, dzięki pracom Jana Dąbrowskiego i Adorjána Divékyego oraz ich następców wiemy już dzisiaj sporo o wspólnych tradycjach w epoce renesansu. Tym samym badaczom zawdzięczamy niejedno odkrycie dotyczące średniowiecza. Wzajemne stosunki w dobie baroku odsłonił dopiero niedawno dzięki swoim pionierskim poszukiwaniom Endre Angyal. Rezultatem również najnowszych dociekań, prowadzonych przez Jana Reychmana oraz Istvána Csaplárosa, jest obraz polsko-węgierskiego Oświecenia. Powiązaniami w okresie romantyzmu i Wiosny Ludów zajmują się szczególnie owocnie István Csapláros i Endre Kovács.

Wszystkie tego rodzaju studia, aczkolwiek odkrywcze i cenne, pozwalają zaledwie na niekompletne czy nawet tylko fragmentaryczne odtworzenie związków polsko-węgierskich w wymienionych epokach. A przecież pozostają jeszcze białe plamy, całe połacie dawnych dziejów nie tknięte dotąd przez badaczy zagadnienia. Mimo bezspornych dokonań mamy zatem jeszcze sporo do zrobienia. Arcyciekawe materiały dotąd opracowane dają posmak tego, czego można oczekiwać po dalszych studiach. Tym trudniej więc zrozumieć, dlaczego nie podjęto dotychczas zorganizowanej i systematycznej penetracji naukowej terenów rokujących znaleziska wartościowe dla dziejów dwu kultur i dwu literatur. Zdawałoby się przecież, że w latach powojennych nastały warunki szczególnie sposobne dla tego rodzaju przedsięwzięć polsko-węgierskich... Tymczasem i teraz, podobnie jak dawniej, wszystkie poczynania mają charakter sporadyczny, są aktem niejako prywatnej inicjatywy badaczy, pojedynczym i indywidualnym, w najlepszym razie wspieranym przez koniunktury rocznicowo-jubileuszowe. W takich okolicznościach z wielkim zainteresowaniem i szacunkiem bierze się do ręki każde nowe studium, poświęcone polsko-węgierskim związkom kulturalnym i literackim.

Ostatnio z tej właśnie dziedziny ukazały się na Węgrzech dwa niewielkie objętościowo tomy. Ich autor, Lajos Hopp, pracownik naukowy Instytutu Nauki o Literaturze Węgierskiej Akademii Nauk, jest z wykształcenia hungarystą i romanistą. Od lat pracuje nad literaturą węgierską z przełomu XVII i XVIII wieku. Te właśnie zainteresowania, udokumentowane długim szeregiem publikacji fundamentalnych dla okresu, doprowadziły Hoppa do spraw polskich, sprawiły, że nauczył się naszego języka i osiągnął znakomite rozeznanie w stosunkach polskich za panowania Sasów, a zwłaszcza Augusta II Mocnego. Dodajmy nawiasem, że w miarę upływu lat badacz węgierski stale poszerzał krąg swoich lektur polskich. Tym sposobem dzisiaj ten „wmieszkany” polonista, u którego doraźna potrzeba naukowa przeobraziła się w trwałą pasję badawczą, stał się polonistą na Węgrzech najaktywniejszym i najbardziej zasłużonym.

Lajos Hopp skupia swoją uwagę szczególnie wokół osoby i czasów Franciszka II Rakoczego (1676—1735) oraz związanego z nimi piśmiennictwa. A były to czasy w dziejach Węgier niezwykłe i burzliwe, obfitujące w wydarzenia dramatyczne, którym towarzyszyła bogata produkcja literacka. Przypomnijmy fakty

historyczne. Pod koniec w. XVII w wyniku długotrwałych walk z Turkami sytuacja na Węgrzech była bardzo napięta. Wyzwolone zostały wprawdzie znaczne połacie kraju, ale wyludnione ziemie węgierskie były nękane przez głód i centralizacyjno-germanizacyjne poczynania dworu wiedeńskiego. Skutkiem tego wzburzenie upowszechniało się i przybierało na sile. Niepokoje ogarnęły zwłaszcza chłopstwo, szczególnie narażone na samowolę wojsk cesarskich. Doszło w końcu na północnych Węgrzech, nie opodal granicy polskiej, najpierw do zbrojnych napaści na wojska austriackie, a potem w r. 1697 — do zorganizowanego powstania. Rebelia chłopska, mimo początkowych sukcesów, została stłumiona. Ale odżyła w latach 1701—1703, kiedy to fala buntów chłopskich przepłynęła przez cały kraj. Wzmogły się one, gdy wybuchła sprawa sukcesji hiszpańskiej i Habsburgowie zaangażowali się w wojnę z Francją.

W tym momencie pojawił się na widowni dziejowej młody Franciszek Rakoczy, potomek rodziny od wielu pokoleń zasłużonej w walkach o niepodległość. Jeszcze w r. 1700 podjął on próbę zawiązania spisku antyhabsburskiego. Sprzysiężenie wykryto, a jego organizatora osadzono w podwiedeńskim więzieniu. Rakoczemu udało się jednak zbiec do Polski, skąd w r. 1703 został powołany przez rebeliantów chłopskich na przywódcę ruchu. Jego tryumfalny powrót do kraju rozpoczął drugie, ogólnonarodowe powstanie tzw. kuruców. Pierwsza ofensywa przyniosła wyzwolenie Siedmiogrodu i północno-wschodnich Węgier. Zwycięstwa, a także umiarkowanie tolerancyjna polityka społeczna i religijna zjednały Rakoczemu zwolenników z różnych warstw socjalnych. W roku 1705, kiedy znaczna część kraju była uwolniona spod jarzma austriackiego, obwołano wodza powstania księciem Węgier. W dwa lata później ogłoszono detronizację Habsburgów i proklamowano niepodległość. Tymczasem nastąpiła niekorzystna zmiana w sytuacji międzynarodowej: Francja poniosła porażkę w wojnie hiszpańskiej. Wskutek tego wstrzymała pomoc dla Węgier, a równocześnie nie absorbowała już wojsk cesarskich. Rakoczy począł więc szukać wsparcia, najpierw — bezskutecznie — Szwecji (siły Karola XII, rozgrywającego wojnę północną, grasowały po Polsce), a potem — Rosji (w r. 1707 doszło w Warszawie do podpisania układu z Piotrem Wielkim). Również sytuacja wewnętrzna na Węgrzech zaczęła się gwałtownie pogarszać. Splot nieprzychylnych wydarzeń międzynarodowych i krajowych doprowadził niebawem do upadku powstania. W roku 1711 nastąpiło złożenie broni i podpisanie pokoju w Szatmár. Rakoczy udał się na wygnańczą tułaczkę, przez Polskę i Francję do Rodosto w Turcji, gdzie życia dokonał.

Drugie powstanie kuruców stanowiło w łańcuchu węgierskich walk wyzwoleńczych poprzedzających Wiosnę Ludów ogniwo najważniejsze. Zmaganiom Rakoczego przypadło chlubne i trwałe miejsce w węgierskich tradycjach niepodległościowych. W tym samym czasie i Polska przeżywała chwile trudne, choć nie tak doniosłe i dramatyczne. Burzliwe bezkrólewie po zgonie Jana III Sobieskiego, przyznanie korony niechętnie widzianemu Augustowi II Mocnemu, zakończenie wojen tureckich bitwą pod Podhajcami i pokojem w Karłowicach, „początek i progres" wojny północnej, ruchy chłopskie na Ukrainie i Białorusi, konfederacje warszawska i sandomierska, elekcja Stanisława Leszczyńskiego, abdykacja Augusta II i jego rychły powrót na tron — to wydarzenia, które wstrząsnęły Polską. Z tych czasów, niespokojnych i zmiennych zarówno na Węgrzech jak i w Polsce, zaczerpnął Lajos Hopp temat swoich dwu ostatnich książek zazębiających się wzajemnie i tworzących właściwie jedną całość.

Pierwsze studium, *A lengyel-magyar hagyományok újjászületése* (*Odrodzenie tradycji polsko-węgierskich*), jest poświęcone wcześniejszej fazie „nastawienia po-

lonofilskiego i orientacji polskiej" w czasach Rakoczego. W listopadzie 1701 przyszły dowódca powstania zbiegł przed procesem o zdradę stanu do Polski. Nie trafił tutaj na grunt obcy. Od maja tegoż roku przebywał bowiem w Warszawie najbliższy jego współpracownik, Miklós Bercsényi (1665—1725), zabiegający o pozyskanie dla sprawy węgierskiej Augusta II i panów polskich, a za ich pośrednictwem — również posła francuskiego, Du Herona. Rakoczy przez Podoliniec i Kraków dotarł w przebraniu do Warszawy. W stolicy obydwaj Węgrzy podjęli sekretnie próby zawiązania koalicji francusko-polsko-węgierskiej wymierzonej przeciwko Austrii. Ważna rola w tym sojuszu miała przypaść królowi polskiemu, któremu w zamian za pomoc dla organizowanego powstania obiecywano nawet koronę węgierską. Tymczasem planom tym zaczęła przeciwdziałać dyplomacja cesarska: Augusta II osaczono gęstą siecią wpływów, a Rakoczego usiłowano ująć i uprowadzić. W rezultacie w styczniu 1702 król polski zawarł przymierze z cesarzem Leopoldem I (który już w maju miał wypowiedzieć wojnę Francji), a w listopadzie tegoż roku Du Heron został wydalony z Warszawy. W tej sytuacji Węgrzy zrozumieli, że nie będą mogli liczyć ani na Augusta II, ani na znaczną część magnatów polskich. Skierowali więc uwagę na reprezentantów orientacji profrancuskiej, m. in. na prymasa Michała Radziejowskiego, a zwłaszcza na — podówczas jeszcze tylko wojewodę bełskiego i hetmana polnego koronnego — Adama Mikołaja Sieniawskiego. Z tą grupą, niezbyt liczną wprawdzie, ale dość wpływową, nawiązali kontakty ścisłe, trwałe i owocne. Szczególnie bliskie stosunki osobiste zadzierzgnęły się między Rakoczym a Elżbietą Izabelą Sieniawską, którą zresztą łączyły z Węgrem więzy dalekiego pokrewieństwa. Rakoczy w latach 1702—1703 przebywał u swoich polskich sprzymierzeńców, w Dzikowie i w Brzeżanach, nie opodal granicy węgierskiej. Stamtąd, poprzez Gdańsk, kontaktował się z Francją, coraz bardziej zainteresowaną jego poczynaniami i wspomagającą go materialnie. Tam też przyjmował emisariuszy od rebeliantów węgierskich, wzywających go do powrotu do kraju i stanięcia na czele powstania. I wreszcie stamtąd — ulegając naciskowi opinii powszechnej wydał 6 maja 1703 słynną *Odezwę brzeżańską*, nawołującą „wszystkich prawdziwych Węgrów", „szlachciców i nieszlachciców" do walki „*Cum Deo pro Patria et Libertate*". Był to akt o znaczeniu również symbolicznym dla ówczesnych stosunków polsko-węgierskich... Teraz Rakoczy z Bercsényim oczekiwali już tylko pomocy wojskowej od panów polskich, a od Francuzów — finansowej. Nie doczekawszy się znaczniejszego wsparcia, 14 czerwca 1703 przekroczyli w Karpatach granicę węgierską, dając początek wielkiemu powstaniu kuruców.

Te różnorakie kontakty, przeważnie polityczne, w okresie poprzedzającym wybuch powstania (a także ich żywa kontynuacja w czasie samych walk) odbiły się donośnym echem w ówczesnym piśmiennictwie. Te właśnie pogłosy i reperkusje kontaktów polsko-węgierskich stanowią przedmiot rozważań Hoppa w drugiej części książki, będącej jej trzonem zasadniczym.

Zmaganiom zbrojnym i wtórującym im poczynaniom dyplomatycznym towarzyszyła obfita korespondencja oficjalna i półoficjalna. Listy, formułowane przez kancelarię Rakoczego przeważnie po łacinie lub po francusku, miały różne cele. Zmierzały do zainteresowania sprawą węgierską Polski, w której panował wówczas Stanisław Leszczyński. Dążyły do pozyskania sympatii oraz wsparcia moralnego, materialnego i wojskowego ze strony szerszego grona panów polskich dla walk kuruców. Przygotowywały atmosferę sprzyjającą ewentualnemu kandydowaniu Rakoczego do tronu polskiego. I wreszcie miały służyć regulowaniu spraw bieżących. Prawie wszystkie te pisma, bogate w *polonica*, interesują nas dzisiaj

nie tylko jako dokumenty kancelaryjne. Przyciągają one również uwagę dzięki bogatej, wychodzącej poza zwykłe wzorce protokolarne oprawie retorycznej, a także dzięki często wykorzystywanemu toposowi „wspólnych rysów", łączących Polaków i Węgrów.

Osobne miejsce w obfitującym w *polonica* piśmiennictwie czasów drugiego powstania kuruców zajmują dwa dialogi polityczne, spisane po łacinie przez samego Rakoczego w r. 1709 i zachowane w rękopisie. *Discursus inter duos ministros status Moscovitici* dotyczy wprawdzie polityki zagranicznej Piotra Wielkiego, ale zawiera również aluzje do aktualnej sytuacji w Polsce. Znacznie ciekawszy jako całość będzie dla nas natomiast *Dialogus Hungari cum Polono de statu moderno Poloniae*. Szlachcic węgierski prowadzi tutaj rozmowę z ziemianinem polskim. Zastanawiają się oni, co winni począć Polacy w nowej sytuacji, jaka wytworzyła się po bitwie pod Połtawą.

W tymże samym roku co Rakoczy dwa swoje dialogi, spisał Domokos Brenner (zm. 1721) *Lettre d'un Ministre de Pologne à un seigneur de l'Empire sur les affaires présentes de la Hongrie*[1]. Ten utwór skreślony przez przyszłego historiografa powstania, autora *Histoire des révolutions de Hongrie* (Haga 1739), miał kilka anonimowych wydań zagranicznych, a — jak przypuszcza Hopp — wśród nich również łacińskie w Gdańsku (*Epistola Celsi ad Constantium de Hungaria*, 1710). Celem tej ulotki było — w przededniu europejskich pertraktacji pokojowych — powiadomienie władców różnych państw i dyplomatów zagranicznych o sytuacji na Węgrzech, wytknięcie nadużyć dynastii austriackiej i zjednanie sympatii dla wyzwoleńczych walk kuruców. Autor — jak wielu ówczesnych publicystów — nadał swojemu pisemku postać listu, pióra rzekomo nie znanego z nazwiska „ministra polskiego". Ale utwór jego nie jest tylko tytułowym *polonicum*. W samym tekście — jakby dla uprawdopodobnienia „autorstwa" — Brenner gęsto rozrzucił odwołania do spraw polskich, przypominając m. in. polsko-węgierskie związki dynastyczne, odsiecz wiedeńską i jej znaczenie polityczne oraz pomoc udzieloną zbiegłemu z więzienia Rakoczemu. Tak oto tendencje antyhabsburskie splotły się — nie po raz pierwszy w węgierskim piśmiennictwie epoki — z tendencjami propolskimi. Podbudował Brenner swoje wywody nie tylko racjami historycznymi, zaczerpniętymi z wspólnej przeszłości polsko-węgierskiej. Sięgnął również — uzasadniając prawo do suwerenności i stawiania zbrojnego oporu — do rozwiniętej przez Hugona Grotiusa (w dziele *De iure belli et pacis*) doktryny prawa naturalnego, a także do pism współczesnego publicysty francuskiego, Jeana de la Chapelle. Wszystko to razem sprawiło, że *Lettre d'un Ministre de Pologne*, nastawiony na odbiorców różnej narodowości i o różnym przygotowaniu, jest jedną z ciekawszych broszur politycznych wspierających kampanię Rakoczego.

Drugi ze wspomnianych dialogów Rakoczego oraz fikcyjny list Brennera stanowią dowodne i trwałe ślady polsko-węgierskiego zbliżenia politycznego. I to ślady zarysowujące się dzisiaj na dwóch planach: historycznym i, co ciekawsze, literackim. W sensie historycznym — poprzez zawarte w treści *polonica*. A w sensie literackim — poprzez pojawienie się, w obrębie konwencji gatunkowych dialogu i listu, Polaka jako rozmówcy i Polaka jako rzekomego autora. Ale na tym nie kończą się *polonica* w ówczesnym piśmiennictwie węgierskim. Również bardzo w nie zasobny jest obszerny korpus dzieł, pozostawionych przeważnie w rękopisach przez autorów związanych z dworem Rakoczego. Po raz pierwszy w dziejach,

---

[1] Ukazywał się w postaci anonimowej ulotki, bez miejsca i roku wydania. Jedna z edycji (ale nie najwcześniejsza) nosiła datę: 1711.

miast pojedynczych utworów dotykających spraw polskich, wyrósł na Węgrzech długi szereg dzieł, traktujących — w mniejszym czy większym zakresie — o ówczesnej Polsce.

Pál Ráday (1677—1733) był jednym z najbliższych współpracowników Rakoczego. Jako jego *intimus secretarius* i kierownik tajnej kancelarii odbył wiele podróży dyplomatycznych, m. in. do Polski (1704, 1705, 1707, 1710). Przelotne z nich wrażenia utrwalił w wizerunku autobiograficznym. Natomiast wyprawę z r. 1705 zrelacjonował obszerniej w osobnym dzienniku: *Diarium itinerationis in Poloniam simulque legationis ad aulam Svecicam ed Stanislai neo electi regis Poloniae.* Pozostawił tam ciekawe opisy miast, które odwiedził: Krakowa, Warszawy, Gdańska i innych. Przedstawił perypetie Stanisława Leszczyńskiego. Utrwalił spotkania z Elżbietą Sieniawską, nieprzerwanie życzliwie interesującą się wydarzeniami węgierskimi i samym Rakoczym. Nieraz z wdzięcznością wspominał o dość powszechnej sympatii, jakiej doświadczał nad Wisłą dla sprawy węgierskiej.

János Pápai (ok. 1660—1740), zrazu sekretarz Rakoczego i kierownik jego kancelarii węgierskiej, posłował w latach 1705—1708 i 1709—1711 do Konstantynopola. W ciekawej — także literacko — relacji z misji dyplomatycznej do Turcji, spisanej po węgiersku, poświęcił on wiele uwagi sprawom polskim. Interesował się przede wszystkim przebiegiem wojny północnej na ziemiach polskich, a także poczynaniami wysłanników polskich w Konstantynopolu i stosunkiem Turcji do wydarzeń w Polsce. Informacje miał na ogół dobre i tym ciekawsze, że czerpane z różnych źródeł, m. in. z kręgów polskich i tureckich, a także z konstantynopolitańskich środowisk francuskich.

Gáspár Beniczky był sekretarzem tzw. Consilium Aulicum, zawiadującego prywatnymi dobrami Rakoczego. Stanowisko to wiązało go na co dzień z dworem. Toteż w swoim diariuszu, spisywanym po węgiersku regularnie od 24 maja 1707 do 1 marca 1710, utrwalił niemal wszystkie wydarzenia dworskie, i te doniosłe, i te mniej ważne. I znowu wszelkiego rodzaju polonikom przypadło tutaj wiele miejsca. Odnotowywał więc Beniczky wizyty Elżbiety Sieniawskiej na Węgrzech i częstą wymianę korespondencji między Rakoczym a Polką. Rejestrował stałe wyprawy specjalnych kurierów z pocztą przez Kraków i Warszawę do Gdańska. Nakreślił też znakomitym piórem przyjęcie, jakie z prawdziwie barokową wystawnością zgotowano na dworze węgierskim w r. 1707 księżnie Wiśniowieckiej.

Ciekawe *polonica* zawierają relacje z podróży dwóch wysłanników północnowęgierskich „stanów ewangelickich", którzy w poselstwie do króla szwedzkiego przejeżdżali przez Polskę. Miklós Szirmay utrwalił swoje dość przelotne spostrzeżenia z r. 1705 w *Diarium ablegationis ad serenissimum regem Sueciae, Carolum XII.* Natomiast Daniel Krman (1663—1740), pochodzenia słowackiego, w łacińskim *Itinerarium* opisał szczegółowo swoją podróż przez Polskę z roku 1708.

Osobna wzmianka wreszcie należy się tutaj piśmiennictwu siedmiogrodzkiemu. Jego znakomity ówczesny przedstawiciel Mihály Cserei (1667—1756) w swojej *Historii*, napisanej po węgiersku z pozycji antykurucowskich, pomieścił liczne *polonica* i historyczne, i współczesne. Był doskonale, świetnie zorientowany w sprawach bieżących, a i przeszłość znał niezgorzej, głównie dzięki studiom źródłowym. Odwoływał się m. in. do bardzo przez siebie cenionego dzieła Pawła Piaseckiego *Chronica gestorum in Europa singularium recentiorum.*

Wszystkie zasygnalizowane tutaj materiały stanowią wartościowy przyczynek do dziejów tego, co można by nazwać tematem polskim w obcym piśmiennictwie. Ale też dostarczają ciekawego obrazu ówczesnej Polski. I to wcale nie ograniczonego do wzajemnych powiązań polsko-węgierskich, lecz dość pełnego i wielostron-

nego. Dzięki temu są one cennym źródłem dla historyków. Nie są też one bez znaczenia dla historyków literatury nastawionych na badanie wpływów, zależności i inspiracji. Cenniejsze literacko materiały wiążą się wszakże z popowstaniową emigracją Rakoczego w Polsce. Najwcześniejsze ich ślady znajdują się w urzekającej niekłamanym liryzmem poezji ludowej, w pieśniach zaczynających się od słów: „Bóg z wami, Węgry! Schronieniem mym Polska"; „Ruszaj, mój koniu, ruszaj ku Polsce, / I tak już nigdy nie wrócę do mej węgierskiej ojczyzny!"

Polskie epizody w dziejach popowstaniowej emigracji kuruców stanowią przedmiot drugiej z książek Lajosa Hoppa, *A Rákóczi-emigráció Lengyelországban* (*Emigracja Rakoczego w Polsce*).

21 lutego 1711 wyruszył Rakoczy do Polski, w nadziei, że otrzyma tutaj wsparcie i będzie mógł podjąć na powrót walkę. Towarzyszyły mu 2—3 tysiące Węgrów, wśród nich żołnierze, dworzanie, urzędnicy, dygnitarze. Zrazu zatrzymali się wszyscy — rzecz zrozumiała — nie opodal granicy węgierskiej, w Jarosławiu. Kiedy jednak nadzieje na pomoc polską zawiodły, pod koniec sierpnia 1711 puścił się Rakoczy, wraz z garstką osób sobie najbliższych, do Gdańska, skąd zamierzał pertraktować z Francją. Tym sposobem powstały dwa ośrodki emigracji węgierskiej w Polsce. Jeden na południu, w Jarosławiu i okolicach, gromadził znaczną większość uchodźców. Przeważali wśród nich ludzie prości, którzy borykali się z poważnymi trudnościami materialnymi, desperacko poszukiwali pomocy, próbowali przedostać się już to do Gdańska, już to z powrotem na Węgry. Drugi ośrodek uformował się na północy, głównie w Gdańsku i w Elblągu. Skupił on nieliczną grupkę ludzi, przeważnie z elity społecznej i towarzyskiej dzielącej czas między zabiegi polityczno-dyplomatyczne i finansowe, zwiedzanie miejscowych osobliwości turystycznych oraz rozrywki towarzyskie. Wyjazd Rakoczego do Francji w listopadzie 1712 położył i tutaj kres beztroskiemu bytowaniu emigrantów węgierskich. Zaczęły się kłopoty materialne i w ciągu mniej więcej dziesięciolecia kolonia węgierska rozpierzchła się.

Tyle historii, odtworzonej przez Hoppa w żmudnym trudzie z przeróżnych źródeł. Miejsce poczesne przypadło wśród nich materiałom literackim i paraliterackim.

Rakoczego — jak już wspomnieliśmy — łączyły z Elżbietą Sieniawską nie tylko interesy polityczno-finansowe, lecz także coś więcej niż zwykła sympatia. Owocem bardzo bliskiej zażyłości między Węgrem a Polką była ożywiona korespondencja w języku francuskim. W listach, wymienianych przez długie lata, przeplatały się problemy najwyższej rangi politycznej z ważnymi kwestiami majątkowymi i z bardzo intymnymi wynurzeniami osobistymi. Dzięki temu z arcyciekawego bloku korespondencji wyłania się nie tylko wcale bogaty obraz ówczesnych wydarzeń historycznych, lecz także zasobne w rysy indywidualne portrety obydwojga epistolografów. Szczególnie dla nas ciekawy jest wizerunek Sieniawskiej, kobiety bez reszty oddanej Rakoczemu, a przy tym jego głównego — w sprawach polskich — doradcy. Dodajmy tu nawiasem, że przywódca kuruców, żonaty zresztą z księżniczką Charlottą Amalią Hessen-Rheinfelsi, poświęcił Polce dworny madrygał. Wiersz, spisany w języku francuskim, daleki jest od doskonałości. Stanowi on jednak dzisiaj jedyny pewny autorsko ślad poetyckich prób Rakoczego. Pracę pisarską na szerszą skalę podejmie Rakoczy później, kiedy miast orężem przyjdzie mu posługiwać się piórem. I tak w r. 1716 napisze po francusku *Mémoires*. Trzonem tych wspomnień, obliczonych na pozyskanie opinii europejskiej — zwłaszcza francuskiej — dla sprawy węgierskiej, jest opis powstania. Ale trafiły do nich również fragmenty bardzo osobiste. Wezmą one zdecydowanie górę w spisywanych

po łacinie od r. 1716 *Confessiones peccatoris*. W tych rozmyślaniach nad własnym życiem, stanowiących ciekawy okaz autoanalizy psychologicznej, objawił się Rakoczy jako zwolennik jansenizmu. I znowu zarówno w *Mémoires* jak w *Confessiones* obficie są rozrzucone interesujące *polonica*.

Ádám Szathmáry Király (1692—1752) przybył z Rakoczym do Polski jako młodziutki dworzanin. Prowadził tutaj, a później we Francji, diariusz (1711—1717), ciekawy literacko, bogaty w celnie uchwycone szczegóły i dobrze podpatrzone scenki. Utrwalił w nim m. in. podróż Rakoczego statkiem z Jarosławia do Gdańska, pobyt w tym mieście, a także interesujące wizerunki rezydencji magnackich.

W Gdańsku prowadziła działalność pisarską Anna Zay. Żona Ádáma Vaya, marszałka dworu Rakoczego, zaczęła twórczość od przekładu na język węgierski zielnika — podręcznika lekarskiego. Prawdziwą wartość jednakże ma jej pióra książeczka do nabożeństwa. Oprócz modlitw, ułożonych kształtnym wierszem, zawiera ona bowiem cykle poezji religijnych, liryków wygnańczych oraz utworów zwróconych do synów. Poezję modlitewno-religijną uprawiały podówczas najprzedniejsze damy węgierskie. Kto wie jednak, czy tomik Anny Zay nie pozostawał w jakimś związku z inspiracjami bądź wzorami polskimi lub tylko gdańskimi?

Jednym z najwybitniejszych artystów wśród ówczesnej emigracji węgierskiej był Ádám Mányoki (1673—1757). Ten *pictor aulicus*, nadworny portrecista książęcy, bywał już wcześniej w Polsce, zanim przybył z Rakoczym do Gdańska. Tu namalował m. in. znakomity portret swojego pana. Mányoki nie podążył za Rakoczym do Francji. Pozostawszy w Polsce, zatrzymał się na dworze Augusta II, jeździł po kraju. Owocem jego kilkuletniego pobytu nad Wisłą jest cała galeria portretów ówczesnej elity polskiej, zwłaszcza zaś dostojników i dam z dworu królewskiego. Później Mányoki powrócił na Węgry, a w r. 1737 został malarzem nadwornym Augusta III i osiadł u jego boku w Dreźnie; tam też życia dokonał.

Działalność Mányokiego nie była ostatnim epizodem w dziejach stosunków polsko-węgierskich za czasów Rakoczego. Wybuch wojny austriacko-tureckiej skłonił przywódcę kuruców do przybycia w r. 1717 z Francji do Turcji. Nowy konflikt zbrojny rozbudził nadzieje również wśród kolonii węgierskiej w Polsce. Zaczęły się — mimo akcji szpiegów cesarskich — częste podróże oraz ożywiona wymiana korespondencji między Jarosławiem a tureckim Rodosto, gdzie teraz osiedli emigranci węgierscy. Poczęto snuć nowe plany. W roku 1719 odżyły — na krótko zresztą — projekty osadzenia Rakoczego na tronie polskim. Nieco później książę odnowił kontakty listowne z Sieniawską, pragnąc m. in. pozyskać rękę jej córki dla swojego syna. Następnie — gdy zawiodły nadzieje pokładane w Turcji — ponoć nosił się z zamiarem powrotu do Polski. A w każdym razie aż do śmierci (8 IV 1735) śledził Rakoczy bacznie wydarzenia w Polsce, szczególnie uważnie przysłuchując się wieściom stamtąd w latach bezkrólewia (1733—1735). Również ten etap, zamykający ważny rozdział w stosunkach polsko-węgierskich, znalazł trwałe odbicie w ówczesnym piśmiennictwie — co ciekawsze — tym razem obydwóch narodów.

Kelemen Mikes (1690—1761) odbył u boku Rakoczego wygnańczą wędrówkę z Węgier poprzez Polskę i Francję do Turcji. Pamiętniki swoje, *Törökországi levelek* (*Listy z Turcji*), ujął w formę listów do fikcyjnej adresatki. Dzieło to, wzorowane na współczesnych autorowi zbiorach epistolarnych francuskich, stanowi literacko najdoskonalszy zabytek z epoki Rakoczego. Ale jest ono również nieocenionym — dzięki swojej wiarygodności — dokumentem tych czasów. Utrwalił w nim bowiem Mikes życie codzienne emigrantów węgierskich w Turcji, ich nadzieje i rozczarowania, inicjatywy polityczne i porażki. Pośród tych materiałów

znalazło się wiele poloników. Odnotowywał więc Mikes ciągłe kontakty między Rodosto a Jarosławiem, a także małżeństwa polsko-węgierskie. Przedstawiał „polskie” plany Rakoczego. Przekazywał uwagi i komentarze dotyczące sytuacji w Polsce. W dziele jego spotykamy też aluzje świadczące o znajomości tradycji polskich (np. dotyczące podania o Popielu).

Mikesa — jak niebezzasadnie suponuje Hopp — mogła znać Regina Salomea z Rusieckich Pilsztynowa. Jakkolwiek było naprawdę, polska obieżyświatka, grasująca głównie po Turcji, odwiedzała tam emigrantów węgierskich i odwiedziny te opisała w swoim pamiętniku. Toteż właściwe i pełne zrozumienie tych fragmentów tekstu Pilsztynowej wymaga dobrego obeznania z dziejami tamtejszej kolonii węgierskiej.

Z tego, co tutaj napisaliśmy, nietrudno się zorientować, że obydwie prace Hoppa są rozprawami przede wszystkim materiałowymi. W dwu niewielkich książeczkach omówił autor pokaźną liczbę materiałów wielojęzycznych, częściowo jeszcze po dzień dzisiejszy pozostających w rękopisach. Poszczególne teksty były już na ogół znane specjalistom, zwłaszcza węgierskim (ale np. Estreicher nie odnotowuje ich prawie wcale). Dopiero jednak połączenie ich w jeden ciąg uświadamia, zwłaszcza nam, Polakom, wielostronną doniosłość kontaktów z Węgrami w czasach Rakoczego. Szczególnie wiele miejsca przypadło w studiach Hoppa, jak łatwo zauważyć, wzajemnym stosunkom politycznym oraz osobistym. Znacznie mniej natomiast — polsko-węgierskim stosunkom kulturalnym, literackim. Jeszcze raz jednak okazało się, że podobnie jak wcześniej, podczas niefortunnych imprez Jagiellonów na Węgrzech czy za panowania Stefana Batorego, tak i teraz zbliżenia kulturalne, literackie, były uwarunkowane przez zbliżenia polityczne i osobiste. Wzajemne stosunki kulturalne, literackie, wydadzą się zapewne jednostajne, mało zróżnicowane. Ograniczają się one bowiem w zasadzie do najprostszych nawiązań tematycznych, rzadziej obejmują inspiracje twórcze i aluzyjne nawiązania literackie. Pamiętajmy wszakże, iż nie operujemy jeszcze całym materiałem: właściwie nie została dotychczas wykorzystana twórczość polska, nie przeprowadzono jeszcze poszukiwań we wszystkich zbiorach (np. Bibl. Ossolineum). Ale przecież dokonano już odkryć fascynujących. Mamy w tym momencie na myśli przede wszystkim odsłonięcie postaci Elżbiety Sieniawskiej jako epistolografki oraz jako polityka. Ukochana córka Stanisława Herakliusza Lubomirskiego i Zofii Opalińskiej, zwanej, dla biegłości w matematyce i w muzyce, „najuczeńszą Polką” swoich czasów — wnuczka Łukasza Opalińskiego okazała się godną sukcesorką rodzinnych tradycji literackich i politycznych [2].

Przedstawione tutaj studia Hoppa stanowią pionierskie podsumowanie dotychczasowych prac. Dzięki temu ich doniosłość jest wielostronna. Odkrywają one nowy, dotąd jako całość naukowo nie eksploatowany rozdział w dziejach stosunków polsko-węgierskich. Niczym kompendium dostarczają zasadniczego zrębu faktów, podstawowych dla problematyki. Są bodźcem do prowadzenia dalszych badań w tej dziedzinie, są twórczą inspiracją do podejmowania w przyszłości nowych poszukiwań materiałowych i prób nowych ujęć interpretacyjnych. No i wreszcie — dla dobrego pióra mogą być surowcem znakomitym na pasjonującą powieść historyczną...

W studiach Hoppa tu i ówdzie pojawiają się nieliczne potknięcia erudycyjne w partiach poświęconych Polsce. Potknięć tych można było uniknąć, gdyby ma-

---

[2] Zob. P. Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700—1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie.* Lublin 1964.

szynopis przejrzał recenzent polski dobrze obeznany z epoką. Ale czy jest wśród szczupłego grona specjalistów ktoś znający język węgierski? Obydwie książki ukazały się nakładem Wydawnictwa Węgierskiej Akademii Nauk. Starannie zadbano o wyposażenie ich w dobrze dobrany materiał ilustracyjny z epoki. Zapomniano natomiast o obcojęzycznym *resumé* oraz o indeksie osób i miejscowości. Jest to brak szczególnie dotkliwy w rozprawach materiałowych, przeznaczonych w znacznej mierze dla czytelników obcych.

Często — niestety zbyt często — studia obcojęzyczne poświęcone problematyce polskiej nie są wydawane w naszym języku. Pół biedy, jeśli ukazują się one w językach szeroko znanych. Ale co robić z pracami węgierskimi? Należy je po prostu tłumaczyć. Obecne studia Hoppa bezwarunkowo zasłużyły na polską edycję (okazja jubileuszowa trafi się już niebawem, w r. 1976, kiedy to przypadnie 300-lecie urodzin Rakoczego)[3]. Zabiegiem najprostszym byłoby oczywiście wydanie obydwu rozpraw razem, w jednym tomie, po dokonaniu niewielkich zmian w tekście, dostosowujących go do potrzeb i wiadomości czytelnika polskiego. Wydaje się wszakże, iż warto byłoby wykorzystać okazję i dokonać przedsięwzięcia trudniejszego. Należałoby mianowicie wprowadzić do tomu obszerny aneks, zawierający w przekładzie źródłowe materiały węgierskie. Zyskałoby dzięki temu samo studium wstępne, które po koniecznej — w tym przypadku — przebudowie nabrałoby zwartości. I zyskaliby czytelnicy, badacze, którzy otrzymaliby obszerny wybór ciekawych tekstów autentycznych. Niezależnie od tego, na którą z koncepcji przystałby autor, bezwzględnie należałoby wydać osobno korespondencję Rakoczego z Sieniawską. Ten niezwykły blok listów stanowi bowiem zjawisko mające niewiele równych w naszym dawnym piśmiennictwie. Atrakcyjnym uzupełnieniem obydwóch tomów mogłyby być reprodukcje portretów pędzla Mányokiego.

Jan Ślaski

РОМАНТИЗМ В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ. К VII МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ. ВАРШАВА, АВГУСТ 1973 Г. Москва 1973. Издательство Московского Университета, ss. 374.

Książka o romantyzmie w literaturach słowiańskich, będąca rezultatem współpracy naukowej literaturoznawców z Uniwersytetów Moskiewskiego i Warszawskiego, stanowi jedną z ciekawszych publikacji poświęconych VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów.

W szesnastu artykułach radzieccy i polscy slawiści, nawiązując do dyskusji, jaka toczy się od lat wokół romantyzmu[1], podjęli niezmiernie trudne zadanie po-

[3] Dotychczas ukazały się po polsku jedynie dwa artykuły (ich przekształcone wersje weszły w skład omawianych książek): L. H o p p: *Pobyt Ferenca Rakoczego w Gdańsku w latach 1711—1712.* „Rocznik Gdański” t. 25 (1966); *Sprawy polskie w węgierskich zabytkach literackich z okresu powstania Rakoczego.* W zbiorze: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków kulturalnych.* Redaktor wersji polskiej J. R e y c h m a n. Wrocław 1969.

[1] А. Н. Соколов, *Проблема романтизма в советском литературоведении.* W zbiorze: *Советское литературоведение за пятьдесят лет.* Москва 1967. — Р. Ф. Юсуфов, *Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры.* Москва 1970. — *Славянские литера-*

nownej interpretacji szeregu spornych zagadnień. Recenzowane artykuły dotyczą więc: a) typologii romantyzmu, b) cech narodowych, c) granic czasowych, d) powiązań literackich.

Analizując powyższe zagadnienia autorzy książki zwrócili uwagę na wadliwość pewnych dotychczasowych propozycji, które w zakresie badań komparatystycznych komplikują i tak złożony w swej istocie problem romantyzmu. Zdaniem więc niektórych badaczy (o czym za chwilę) typologia romantyzmu oparta na kategoriach postępu i wstecznictwa, realizmu i idealizmu, rewolucyjności i reakcji, patriotyzmu itd. jest nie tylko niewystarczająca, lecz wypacza właściwy sens ideowo-artystyczny romantyzmu w ogóle, a w literaturach słowiańskich szczególnie.

a) Oto bowiem — jak wynika z rozważań Wasilija I. Kuleszowa (*Типология русского романтизма*) — zarówno postępowy jak i konserwatywny może być typ romantyzmu określany często jako „obywatelski", „psychologiczny" czy „filozoficzny". Według autora, temat „służby obywatelskiej", tak charakterystyczny dla twórczości dekabrystów (*nb.* traktowany zazwyczaj jako wyznacznik romantyzmu postępowego i rewolucyjnego zarazem), podejmowany był również przez słowianofilów i przez pietraszewców. Jednakże twórcy związani z tymi ugrupowaniami pojmowali inaczej niż dekabryści ideał moralno-polityczny obywatelskości. I tak: jednym z głównych punktów głoszonego przez słowianofilów programu „naprawy rzeczywistości" w Rosji był projekt stworzenia nowego ładu w oparciu o dawne tradycje staroruskiej wspólnoty gminnej. Pietraszewcy natomiast zaproponowali bardziej uniwersalną filozofię społeczną. Nie interesowało ich mianowicie to, co specyficznie narodowe, lecz ogólnoludzki ideał człowieczeństwa zgodny z założeniami socjalizmu utopijnego [2]. Jak stwierdza Kuleszow — obie te filozofie, mimo iż wywodziły się z jednego źródła, tj. utopii romantycznej, i podejmowały ten sam temat, różnią się charakterem swych postulatów ideowo-artystycznych. Filozofia społeczna słowianofilów, przeciwstawiająca się tendencjom rozwojowym, była zdecydowanie konserwatywna [3]. Ideologia pietraszewców natomiast z racji haseł uniwersalistycznych miała cechy postępowe [4]. Zdaniem badacza radzieckiego, przeprowadzenie wyraźnej granicy między romantyzmem postępowym a wstecznym nie jest zabiegiem tak prostym, jak to w przeszłości sądzono. W każdym mianowicie z typów romantyzmu: psychologicznym, filozoficznym, obywatelskim, występują tendencje zarówno postępowe jak i wsteczne. Podobnie wygląda sprawa z pojęciem „romantyzm dekabrystowski". Termin ten — zwraca uwagę autor — nie ma charakteru ani metodologicznego, ani literaturoznawczego. Jest to po prostu powszechnie używana pożyczka z języka nauk historycznych, a więc obciążona specyficznym, społeczno-politycznym znaczeniem. Przy tej okazji Kuleszow przypomina, że dekabryści w ogóle siebie romantykami nie nazywali. Mianem tym obdarzali — krytykując jednocześnie — Żukowskiego. Jak z tego wynika, pojęcia „romantyzm dekabrystowski" powinno się używać jedynie dla wskazania podobieństwa ich programu ideowo-artystycznego do programu romantyków.

туры. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации. Москва 1973.

[2] Zob. *Философские и общественно-политические произведения петрашевцев.* Москва 1953. — W. Śliwowska, *Sprawa pietraszewców.* Warszawa 1964.

[3] Zob. A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa.* Warszawa 1964.

[4] Zob. A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu.* Warszawa 1973, s. 226—239.

Z kolei R. R. Kuzniecowa (*Чешский романтизм и творчество Махи*) podnosząc m. in. kwestię stosowania w badaniach komparatystycznych pojęcia „rewolucyjność", zwłaszcza w odniesieniu do twórczości Máchy, wykazuje, że krążąca wśród slawistów formuła: „Mácha — wielki poeta czeskiego romantyzmu rewolucyjnego" [5], wypacza właściwy obraz romantyzmu czeskiego. Zdaniem autorki, romantyzm czeski lat trzydziestych (twórczość Máchy), a więc w okresie swego największego rozkwitu, nie był, w przeciwieństwie do polskiego, w całym tego słowa znaczeniu rewolucyjny. Po prostu warunki historyczne w Czechach były nieco odmienne niż w Polsce. Wrzenie rewolucyjne miało tam miejsce dopiero w latach czterdziestych, a więc w czasie kiedy romantyzm przestawał już odgrywać tak dominującą rolę.

Mówiąc natomiast o literaturze chorwackiej pierwszej połowy XIX w. slawiści często wskazywali na fakt występowania w niej szczególnie dużego ładunku uczuć patriotycznych, tak jakby atrybutami romantyzmu były jedynie deklaracje polityczno-społeczne. To upraszczające utożsamianie patriotyzmu z romantyzmem powodowało m. in. przeoczenie faktycznych źródeł chorwackiego XIX-wiecznego patriotyzmu i chorwackiego romantyzmu. Jak zauważa Jan Wierzbicki (*Проблема романтизма в хорватской литературе*), „idee patriotyczne mniejszych narodów słowiańskich przechodzących proces odrodzenia narodowego kształtowały się przede wszystkim pod wpływem inspiracji oświeceniowych i preromantycznych. Bardzo istotną rolę odegrało tu zwłaszcza czeskie odrodzenie narodowe, stanowiące wzorzec dla innych mniejszych narodów słowiańskich. Nie bez znaczenia był także fakt, że pierwsze pokolenie świadomych narodowo Chorwatów wychowywało się jeszcze w duchu kultury oświeceniowej. Wielkimi nauczycielami tej generacji byli przedstawiciele późnego Oświecenia i preromantyzmu: Rousseau, Herder, Schiller, a także nawiązujący do ich idei pisarz słowacko-czeski Ján Kollár" (s. 226). Stąd więc — zdaniem autora — charakter chorwackiego procesu historycznoliterackiego w XIX w. określają takie czynniki, jak długotrwała dominacja ideologii narodowej i model literatury ukształtowany z pierwiastków oświeceniowo-sentymentalnych. „Wszelkie zatem rozważania o romantyzmie [chorwackim], bez wyraźnego uświadomienia sobie tych cech specyficznych, prowadzić mogą do nieporozumień i mieszania pojęć. Historia romantyzmu w literaturze chorwackiej polegała na wprowadzeniu czynników dodatkowych do już ukształtowanego modelu twórczości literackiej, przy czym ów model zasadniczy wpływał modyfikująco na impulsy romantyczne" (s. 228).

Podejmując zatem problem romantyzmu chorwackiego należy mieć na uwadze dwie sprawy: po pierwsze — długotrwały nacisk idei i poetyki romantycznej na oporną, ukształtowaną z wątków oświeceniowo-sentymentalnych strukturę ideowo-artystyczną epoki odrodzenia narodowego; po drugie — momenty rozpadu tej struktury (zob. s. 228—230), które stworzyły okazję dla pełniejszego, lecz krótkotrwałego oddziaływania inspiracji romantycznych.

Jak widzimy, poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o charakter romantyzmu chorwackiego za pomocą wyznaczników typologicznie uniwersalnych (tu: ideologia narodowa) — równie jak w przypadku romantyzmu rosyjskiego (kategorie postępu i wstecznictwa) czy czeskiego (kategoria rewolucyjności) — nie może doprowadzić do pożądanych rezultatów. Słowem, współczesna slawistyka stanęła wobec koniecz-

---

[5] Zob. odpowiednie pozycje w: *Česka literární bibliografie 1945—1966*. Zpracoval J. Kunc. T. 3. Praha 1967. — *Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков*. Москва 1963, s. 78.

ności modyfikacji metody typologicznej, tak szeroko rozpowszechnionej w literaturoznawstwie [6].

b) Pytaniem o poprawność metody typologicznej dotknęliśmy problemów równie złożonych co i dyskusyjnych, tj. cech narodowych romantyzmu i jego granic chronologicznych. Zagadnieniom tym w recenzowanej książce poświęcili szczególnie dużo uwagi Bohdan Galster i Antoni Semczuk (*О некоторых проблемах теории декабристского романтизма*), Władimir W. Kuskow (*Мотивы и образы древнерусской литературы в русской поэзии первой четверти XIX века*), Maria Straszewska (*Народность в польском романтизме*), Zdzisław Libera (*Начало романтической критики в Польше*), Piotr G. Pustowojt (*Романтическое начало в творчестве И. С. Тургенева*), K. I. Tiunkin (*Романтическая культура и ее отражение в творчестве Ф. М. Достоевского*).

Zjawiskiem probierczym dla badaczy poszukujących wyznaczników specyfiki narodowej romantyzmu rosyjskiego była — jak już mówiliśmy — twórczość dekabrystów. Nic też dziwnego, że stała się ona przedmiotem wielu rozpraw i teorii [7]. Do jednej z nich nawiązują w swym artykule Galster i Semczuk. Jak wynika z ich rozważań, dekabryści, mimo iż tworzyli zwartą, choć wewnętrznie zróżnicowaną grupę literacką o wyraziście zarysowanym programie działania i poetyce, stanowią w dziejach romantyzmu rosyjskiego formację szczególnego typu. Ta odrębność — według Galstera i Semczuka — uwidocznia się zwłaszcza w postulatach ideowo-artystycznych. W myśl założeń dekabrystów sztuka powinna pełnić rolę propagandowo-agitacyjną, powinna budzić świadomość polityczną, opierać się na cechach narodowych i dziejach ojczystych, wreszcie — być użyteczna społecznie. Ten właśnie program, przeniknięty całkowicie racjonalizmem oświeceniowym, uniemożliwiał dekabrystom rozwiązanie tak ważnego dla romantyzmu problemu, jakim jest „narodowa samodzielność literatury". Działalność literacka dekabrystów zatem tworzyła jedynie przesłanki do jego rozstrzygnięcia. Dokonało się ono jednak — jak stwierdzają autorzy — dopiero po roku 1825.

Do zbieżnych nieco z powyższymi wniosków, badając funkcjonowanie motywów literatury staroruskiej w twórczości pisarzy rosyjskich pierwszej połowy w. XIX, doszedł również Kuskow. Według niego polemika, jaka miała miejsce wówczas w Rosji wokół twórczości Żukowskiego, wiązała się m. in. z krytyką poetyki naśladownictwa stylizacyjnego w duchu osjanizmu. Dekabrystom bowiem — jak zaznacza Kuskow — nie chodziło o stylizację, naśladownictwo czy tzw. prawdę historyczną, lecz o wybór i kontaminację takich motywów i wątków historyczno-folklorystycznych, które w sposób nie budzący wątpliwości wskazywałyby na specyfikę ludową, narodową, czyli tzw. koloryt lokalny. Stąd też z literatury staroruskiej (latopisy, *Słowo o wyprawie Igora* itp.) dekabryści czerpali m. in. tematykę bohaterską i wolnościową. Ona to miała spełniać dekabrystowski postulat stworzenia takiego typu heroizmu obywatelskiego, który wyrażałby postawę patriotyczną i wolnościową zarazem.

Maria Straszewska zajmując się kwestią narodowych cech romantyzmu polskiego zwróciła uwagę na rolę, jaką w kształtowaniu się romantycznej koncepcji ludowości odegrały różne oświeceniowe inspiracje obce (np. poetyka osjaniczna)

---

[6] Zob. H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 190; *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1974, s. 12—13.

[7] Zob. odpowiednie pozycje w: *История русской литературы XIX века. Библиографический указатель*. Москва—Ленинград 1962.

i krajowe (np. *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, legenda walki chłopa polskiego z czasów powstania kościuszkowskiego, badania etnograficzne). Ważna też dla dziejów pojmowania ludowości jest rozprawa Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Jednak — czytamy w artykule Straszewskiej — literatura narodowa rozwinęła się w innym kierunku, niż to postulował autor *Wiesława*. Ludowość bowiem weszła do literatury polskiej poprzez poezję balladową, a nie idylliczną, tj. drogą, którą wytyczały *Ballady i romanse* Mickiewicza.

Z kolei Zdzisław Libera zastanawiając się nad genezą polskiej krytyki romantycznej wykazał, iż mimo łatwo uchwytnego zjawiska, jakim była „walka klasyków z romantykami", trudno dopatrzyć się w jej dziejach jakiegoś momentu, od kiedy wystąpienia krytyczne stają się jednoznaczną wykładnią programu romantycznego. Już bowiem u Franciszka Wężyka (*O poezji dramatycznej*, 1811) i Franciszka Wigury (*Przechadzki. Rękoksiąg dla użytku młodzieży duchem oświecenia się obdarzonej*, 1815) można znaleźć elementy takiego programu. Wyraziste natomiast przejawy romantyzmu w polskiej krytyce literackiej przynoszą lata dwudzieste. Dokonuje się wówczas swoista zmiana orientacji ideowo-artystycznej, ujawniająca się początkowo jako opozycja estetyczna wobec klasycyzmu, później — polityczno-społeczna. Przełom zaś lat 1830 i 1831 sprawił, iż ten typ opozycji, wzbogacony dodatkowo doświadczeniami klęski listopadowej, stał się cechą charakterystyczną polskiej krytyki romantycznej.

Problemem wpływu literatury ludowej na kształtowanie się romantyzmu czeskiego i słowackiego zajął się Józef Magnuszewski (*К вопросу о лубочной литературе в поэзии романтизма*). Przedmiotem zainteresowania polskiego slawisty stał się nie doceniony dotychczas, specyficzny rodzaj twórczości folklorystycznej, a mianowicie literatura jarmarczna, straganowa, odpustowa. Według autora, sztuka ta oscylując między ludową (ustną) twórczością a kulturą (literaturą) piśmienniczą zawierała takie wartości, które nie ulegały zbyt szybkim przemianom ani też zagrożeniu. Np. w Czechach, po klęsce pod Białą Górą w r. 1620, gdy rozwój piśmiennictwa narodowego został zahamowany niemal do końca XVIII wieku, twórczość jarmarczna była w tym okresie jednym z przejawów życia narodu. Gdy z kolei w końcu XVIII w. zaczęło się budzić od nowa czeskie życie literackie, ona właśnie inspirowała je do dalszych poszukiwań twórczych. Obecność motywów grozy, makabry, tematyki zbójeckiej, janosikowej itp. w dziełach Máchy, Nerudy czy innych pisarzy świadczy o niebywale silnym oddziaływaniu tego typu folkloru na poezję romantyczną.

Omówione przed chwilą charakterystyki cech narodowych romantyzmu w literaturach słowiańskich nasuwają wniosek, iż pojęcia „ludowość", „narodowość" itp. implikują różne dla każdego z wymienionych krajów zjawiska i funkcje. Np. w literaturach tzw. młodych, „występujących" (m. in. w bułgarskiej, serbskiej) folklor pełnił funkcje konstytutywne dla prądu; z kolei w literaturach takich jak polska — stymulacyjne.

Inaczej natomiast sprawa wyglądała w romantyzmie rosyjskim [8], gdzie folklor pełnił funkcje „służebne" [9]. Jak widzimy, o swoistości „romantyzmów" w litera-

[8] Zob. B. Galster, *Przełom romantyczny w Polsce i w Rosji*. W zbiorze: *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*. Pod redakcją B. Galstera i J. Kamionkowej. Przy współudziale A. Piorunowej. Wrocław 1973.

[9] Zob.: M. K. Азадовский, *Статьи о литературе и фольклоре*. Москва—Ленинград 1960.

turach słowiańskich decyduje nie tylko fakt ich związków z folklorem, lecz również szereg innych czynników, m. in. stan i kierunki rozwoju społecznego. Dlatego też ludowość jako taka nie może być uważana za uniwersalny wyznacznik cech narodowych romantyzmu.

c) Nie mniej kłopotów nastręcza sprawa chronologii romantyzmu. Zdaniem np. Kuzniecowej, praktyka wyodrębiania w procesie historycznoliterackim kategorii: preromantyzm i neoromantyzm, jest zabiegiem sztucznym i mylącym. Określając bowiem (jak to się w wielu pracach robi) twórczość Kollára i Čelakovskiego jako preromantyczną, za początek romantyzmu czeskiego uważa się twórczość Máchy, a więc lata trzydzieste. Według badaczki zabieg ten nadmiernie uwydatnia ostrość przedziału czasowego i niejako sztucznie rozgranicza niekiedy zjawiska homogeniczne. Dlatego też Kuzniecowa proponuje, by zamiast pojęcia „preromantyzm" używać terminu „wczesny romantyzm", który to termin — jej zdaniem — wskazuje na bardziej płynny przebieg procesu historycznoliterackiego. W związku z tym twórczość Kollára reprezentowałaby wczesny etap romantyzmu czeskiego, twórczość Máchy — pełny rozkwit, lata czterdzieste zaś — schyłek prądu.

Wpływom romantyzmu na twórczość pisarzy drugiej połowy w. XIX, a więc sprawie częściowo związanej z chronologią romantyzmu, poświęcili szczególnie dużo miejsca Pustowojt i Tiuńkin. Obaj ci badacze bowiem potwierdzili głoszoną przez wielu monografistów Turgieniewa i Dostojewskiego tezę, iż mimo dominacji realizmu w drugiej połowie w. XIX wymienieni pisarze nawiązywali w swej twórczości do poetyki romantycznej. Słowem, narodzinom nowych tendencji ideowo-artystycznych w tym okresie nie zawsze towarzyszyła wyraźna postawa antyromantyczna. Pisarze-realiści bowiem podejmując często stare, romantyczne wątki i problemy przeprowadzali swoistą ich reinterpretację, a w miejsce wyczerpanych form i możliwości poetyki romantycznej wstawiali swój „skład zasad pozytywnych".

Jak z dotychczasowych omówień wynika, sprawa granic chronologicznych romantyzmu w literaturach słowiańskich jest równie zawiłym problemem jak poprzednie. Zagadnienie wszak „typologii periodyzacyjnej" stanowi jeden z najbardziej newralgicznych punktów współczesnego literaturoznawstwa [10]. Ujawniona więc w recenzowanych artykułach próba pogodzenia ujęć systemowych z historycznymi [11], zwłaszcza przy niezborności pierwszych a złożoności drugich, nie wydaje się na obecnym etapie studiów komparatystycznych rokować najlepszych rezultatów.

d) Z powyższymi problemami wiąże się szczególnie ważkie z punktu widzenia typologii romantyzmu zagadnienie związków literackich. Jednak znana nam skądinąd „codzienna" praktyka literaturoznawstwa porównawczego nie zawsze spełnia pokładane w niej nadzieje. Nic też dziwnego, że uwaga wielu badaczy koncentruje się na zasadach uprawiania tej dyscypliny [12].

Przykładem tego zainteresowania może być artykuł Nikołaja I. Krawcowa *Роль межславянских литературных связей в период романтизма*), zwracającego uwagę,)

---

[10] Zob. S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*. Warszawa 1969, s. 10—11. — M. Jakóbiec, wstęp w zbiorze: *Literatura rosyjska*. T. 1. Warszawa 1970, s. 26—28.

[11] Że jest to zagadnienie szczególnie ważne, świadczy m. in. artykuł L. Turka *Wokół problemów typologii* („Studia Filozoficzne" 1962, nr 2).

[12] Zob. H. Markiewicz, *Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia*.

iż zwyczaj mówienia o związkach literackich w aspekcie wpływu jednej literatury na drugą stanowi uproszczenie sprawy. I chociaż nie zawsze można zgodzić się ze szczegółowymi propozycjami autora, uwaga o wadliwości badań komparatystycznych ograniczonych jedynie do opisywania wpływów wydaje się całkowicie słuszna. Równie godzien aprobaty jest postulat Krawcowa, by badania porównawcze ukazywały funkcje wzajemnego oddziaływania poszczególnych literatur słowiańskich w procesie ich kształtowania się; zwłaszcza że romantyzm stanowi szczególnie wyrazisty przykład takiej roli związków (pojawia się przecież wtedy pojęcie „literatury słowiańskie").

Inspirujący w tym zakresie, aczkolwiek dyskusyjny z innego punktu widzenia, jest artykuł Heleny Z. Cybienko (*Особенности польской и русской романтической прозы 1830—1840-х годов. К проблеме героя и принципов его изображения*). Badaczka radziecka mianowicie, porównując sens ideowo-artystyczny tematu „artysta i świat" na materiale twórczości m. in. Polewoja, Timofiejewa, Kraszewskiego, Sztyrmera stwierdziła, iż koncepcja „artysty" (bohatera) w rosyjskiej prozie romantycznej była bardziej demokratyczna (argument: pochodzenie nieszlacheckie postaci) niż w prozie polskiej. Autorka wnosi stąd, że tendencje prozy rosyjskiej do realistycznego traktowania wspomnianego bohatera były chronologicznie wcześniejsze niż w Polsce. Wiąże się to — zdaniem Cybienko — z faktem dość silnego oddziaływania romantyzmu na twórczość polskich prozaików lat czterdziestych, gdy tymczasem w Rosji dawał znać o sobie już realizm.

Wzajemnym związkom pomiędzy literaturami słowiańskimi i niesłowiańskimi poświęcone są również artykuły Bazylego Białokozowicza (*Адам Мицкевич в восприятии А. И. Герцена и Н. П. Огарева*), Wiery I. Chitariszwili (*Адам Мицкевич в грузинской литературе XIX в.*), oraz Dżalila Nagijewa (*Поэзия Йована Йовановича Змая и Восток*). Białokozowicz mianowicie zajął się problemem wpływu Mickiewicza na twórczość Hercena i Ogariowa, Chitariszwili — recepcją jego poezji w literaturze gruzińskiej, Nagijew natomiast — powiązaniami literatury serbskiej z Orientem.

Artykuł Białokozowicza, będący poszerzoną wersją rosyjską jednego z rozdziałów książki *Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku* (Warszawa 1971), stanowi cenne przypomnienie tego tak znaczącego faktu, jakim był stosunek Hercena i całej demokracji rosyjskiej do Mickiewicza i „sprawy polskiej". Jak wynika z ustaleń autora, osoba Mickiewicza jako artysty i trybuna oddziałała na Hercena i Ogariowa w sposób szczególny: od aprobaty aż do polemiki włącznie. Ta antynomiczność — zdaniem Białokozowicza — ujawniła się zwłaszcza w różnicy oceny działalności Piotra I. Mickiewicz widział w nim jedynie okrutnego despotę; dla Hercena i Ogariowa był on również symbolem nowej Rosji. Stąd to właśnie owa dwoistość w sposobie ukazywania reform Piotra I w poemacie Ogariowa *Humor*; dwoistość sięgająca tradycji zarówno *Jeźdźca miedzianego* Puszkina jak i *Ustępu* z części III *Dziadów* Mickiewicza.

Z kolei Chitariszwili udało się w stosunkowo niewielkim (jak na zakres problematyki) artykule prześledzić wpływ Mickiewicza na kształtowanie się literatury gruzińskiej. Porównując więc sytuację polityczną w Polsce i w Gruzji, podkreślając znaczenie kontaktów rewolucjonistów polskich, rosyjskich i gruzińskich, badaczka zwróciła uwagę na zbieżność ruchów wolnościowych oraz bliskość ideowo-artystyczną romantyzmu polskiego i gruzińskiego. Sytuacja ta — zdaniem autorki — sprawiła, że twórczość Mickiewicza znalazła w Gruzji szczególnie szeroki rezonans; ukazały się tłumaczenia i nawet naśladownictwa.

Nie ulega wątpliwości, że zgłoszony przez Chitariszwili problem jest dla badań komparatystycznych szczególnie frapujący. Odkrycie bowiem powiązań kultural-

nych między Zachodem a Wschodem, *nb.* powiązań, których istnienia obecnie nie potrafimy może nawet podejrzewać, pozwoli na lepsze zrozumienie sprawy tzw. orientalizmu romantycznego. Jak ważne to zagadnienie, chyba przekonywać nie trzeba.

Wnioski takie mogą nasuwać się również po lekturze artykułu Nagijewa, w którym poruszona została na przykładzie literatury serbskiej kwestia doniosłości problematyki orientalnej w literaturze europejskiej. Otóż — jak wynika z rozważań autora — w świadomości literackiej XIX w. utrwalił się antynomiczny obraz Wschodu. Z jednej strony — jako symbolu zaborczości, tyranii, zła itp., a z drugiej — piękna, egzotyki i wolności. Sprzeczności te widoczne są zwłaszcza w Serbii, która niemal przez pięć wieków podporządkowana była panowaniu tureckiemu. Doświadczając więc bezpośrednio tragedii niewoli pisarze serbscy nawiązywali w swej twórczości do rodzimych tradycji wolnościowych. Wschód kojarzył im się wówczas ze złem totalnym. Natomiast zdobyta drogą rozmaitych kontaktów wiedza o kulturze krajów ujarzmionych przez Turcję sprawiła, że w literaturze serbskiej tego okresu zrodziły się nastroje solidaryzmu z ludami podbitymi. Ich literatura, folklor, obyczaje itp. zaczęły przenikać do kultury serbskiej. Obraz Wschodu stał się wtedy symbolem najwyższych wartości. Dzięki właśnie temu — pisze Nagijew — romantycy serbscy mogli dobitniej wyrażać uczucia narodowe, patriotyczne i ogólnoludzkie zarazem. Tak było w przypadku Jovana J. Zmaja, tak też i — innych pisarzy. Literatura serbska zatem uchodzić może za swoisty pomost łączący kulturę Azji z kulturą Europy.

Nietrudno się teraz zorientować, że problemy, o których mowa jest w książce *Романтизм в славянских литературах*, stanowią jedynie cząstkę tego, z czym boryka się współczesne słowianoznawstwo. Niektóre z nich zostały zasygnalizowane przy prezentacji poszczególnych artykułów. Inne rodzi przeprowadzona konfrontacja stanowisk. Pozostałe zaś, tkwiące zaledwie w domysłach, wymagają tak wnikliwych studiów, że wymykają się możliwościom zarówno omawianej książki jak i niniejszej recenzji. Zasługą więc wszystkich wymienionych autorów jest to, że inspirują do dalszych poszukiwań badawczych.

Jerzy Świdziński

Warren A. Shibles, METAPHOR: AN ANNOTATED BIBLIOGRAPHY AND HISTORY. Whitewater—Wisconsin 1971. [Rotaprint]. The Language Press, ss. XVI, 414.

Korzystając, za pośrednictwem bliblioteki uniwersyteckiej w Whitewater, z pomocy wszystkich większych bibliotek w Stanach Zjednoczonych i w Europie, w ciągu kilku lat żmudnego zbierania i sprawdzania danych — Warren A. Shibles, profesor filozofii w filii Wisconsin State University w Whitewater, ogłosił bibliografię metafory. Najdoskonalsze istniejące obecnie narzędzie dla zainteresowanych badaniami nad metaforą. A oto jak żartem mówi autor o genezie pomysłu: „Opętanie, konieczne, aby porwać się na stworzenie takiej książki, spowodowała wcześniejsza praca pod tytułem *An Analysis of Metaphor*" [1] (s. XIII). Jeszcze inny fakt

[1] Ta książka Shiblesa, wydana w 1971 r. przez Moutona, jest przejrzaną i uwspółcześnioną wersją jego pracy magisterskiej, ukończonej w 1963 r. w University of Colorado; mimo że obie książki ogłoszono drukiem w tym samym roku, to pierwsza z nich faktycznie była niemal gotowa już 8 lat wcześniej.

o charakterze genetycznym warto odnotować w związku z ukazaniem się owej bibliografii metafory. Dała mianowicie początek działalności wydawnictwa The Language Press. Jak dotąd, również ono jest „opętane" niemal wyłącznie metaforą. Oprócz wspomnianej książki ukazały się tam: W. Taylora *Tutor Figures of Rhetoric* (1972); W. A. Shiblesa *Essays on Metaphor* (1972)[2], *Death: An Interdisciplinary Analysis* (1974), *Emotion* (1974); oraz *„The Aristotelian Telescope" of Emanuele Tesauro*, w przekładzie i ze wstępem D. Gullette'a (1974). Z wymienionych jedynie książka „śmiertelna" pozbawiona jest aspektu metaforycznego. Tyle o sprawach, które były na początku... tej bibliografii.

Na objętość ponad 400 stronic omawianej publikacji składają się: esej wstępny, sama bibliografia (przy pozycjach bardziej znaczących — adnotowana) i wreszcie trzy, liczące w sumie prawie 100 stronic, indeksy: indeks większych prac o metaforze, indeks ogólny, indeks rzeczowy metafory.

W *Introduction* do książki Shibles pragnie się podzielić pewnymi nowymi spostrzeżeniami czy pomysłami na temat metafory: Uważa więc, że metafora to pewna odmiana sztuki. Przyzwyczailiśmy się traktować metaforę jako swoisty zabieg spotykany w literaturze, skoro jednak wszystko niemal można potraktować jako metaforę, a więc plastykę i językoznawstwo, filozofię i poezję, życie i sposób zachowania się nawet, to można by uznać metaforę za jedną z odmian szeroko pojętej sztuki. Ta książka ma pomóc w uświadomieniu sobie, że być może żyjemy metaforycznie, metaforycznie spoglądamy na świat, że w sztukę metafory zaangażowani jesteśmy np. gwiżdżąc czy układając kwiaty w wazonie. Shibles pragnie tą książką zwrócić uwagę, że *implicite* metaforę uznano już za sztukę, a obecnie osiąga ona status pewnej formy wiedzy, formy sztuki. Konsekwencją tego jest postulat, by metafory nauczano na uniwersytetach jako odrębnego przedmiotu[3], a nie — jak to ma miejsce obecnie, gdy metafora stanowi cząstkowy aspekt estetyki, teorii literatury, językoznawstwa itd. Zdaniem Shiblesa, przeróżne zjawiska w sztuce nowoczesnej wyraziście wykazują bardzo silne nasycenie metaforą; ale jednocześnie artysta posiadający szeroką znajomość typów metafory miałby możliwość bardziej świadomego i efektywnego ich wykorzystania. Podobną możliwość wykorzystania odmian metafory widzi Shibles również w muzyce.

Przyjrzenie się roli metafory w filozofii[4] skłoniło Shiblesa do wysunięcia ciekawej tezy ogólnej. Chodzi o tzw. metodę metaforyczną[5], według której każda filozofia, teoria naukowa itd. zasadza się na pewnej ilości podstawowych metafor, rozbudowywanych następnie w zróżnicowane „uniwersa językowe". Dziwaczne przeciwstawienia pozwalają przyswajać nową, odkrywaną wiedzę i podsuwają odkrywcze hipotezy, a znajomość metafory pozwala nam wypowiadać się w sposób należycie precyzyjny oraz chroni nas przed wpadnięciem w sidła włas-

---

[2] Zob. moją recenzję w „Pamiętniku Literackim" (1973, z. 3).

[3] Podczas mego krótkiego pobytu w Stanach Zjednoczonych w pierwszej połowie r. 1974 słyszałem o trzech „kursach" metafory prowadzonych w trzech różnych uniwersytetach.

[4] Przychodzi tu na myśl książka w całości poświęcona analizie niektórych szczegółowych aspektów roli metafory w teoriach naukowych. Jest to zredagowany przez R. Olsona zbiór studiów pt. *Science as Metaphor. The Historical Role of Scientific Theories in Forming Western Culture* (Belmont 1971).

[5] Artykuł Shiblesa *The Metaphorical Method* został opublikowany w „Journal of Aesthetic Education" (vol 8, nr 2, April 1974), a wcześniej, w styczniu 1973, był wygłoszony przez autora w uniwersytetach w Bonn, Monachium i Florencji.

nych metafor potraktowanych jako prawdy dosłowne. Tego rodzaju dosłowne potraktowanie własnych hipotez czy teorii mści się na przedstawicielach wszelkich dyscyplin naukowych. Shibles twierdzi, że systemami metaforycznymi są matematyka i geometria. Do chwili zbudowania geometrii nie-Euklidesowych uważaliśmy, że geometria Euklidesowa stanowi jedyny możliwy opis rzeczywistości, obecnie świadomi jesteśmy, że do opisu świata mogą pretendować różne modele czy metafory. Podobnie kłopoty sprawiał fizykom kartezjańskim system trzech (czy czterech) wymiarów. Analiza skonstruowanego przez Wittgensteina pojęcia „*seeing as*" („widzenia [czegoś] jako [czegoś]") wskazuje, że metafory czy modele determinują, co oraz jak widzimy. Kategorie przyczyny—skutku, czasu, przestrzeni sprawiają, że nasza znajomość rzeczywistości ma charakter aprioryczny, ponieważ nakładamy owe kategorie na rzeczywistość. To jakby, pisze Shibles, noszenie niebieskich okularów i głoszenie, że świat jest niebieski.

Metoda metaforyczna stanowi sposobność dostrzeżenia podstawowych metafor każdego systemu wiedzy, jest również okazją stworzenia pewnej liczby odmian systemu metaforycznego. Znajomość metafory zapewnia wielką rozmaitość, swobodę stylu, a styl nie tylko ilustruje, ale częściowo decyduje o sensie tego, co jest wypowiadane. Poprzez styl może przejawiać się właściwa mu filozofia: mistyczna, analogiczna *etc*. Jako metafory podstawowe bywają wykorzystywane bardzo różne, niekiedy nieoczekiwane treści, np. w egzystencjalizmie — elementy psychologiczne, jak bojaźń, niepokój, udręka.

Następnym zagadnieniem poddanym oglądowi przez pryzmat metody metaforycznej Shiblesa jest definicja. Ponieważ nie może ona być identyczna z tym, co definiowane, bywa więc modelem, metaforą, diagramem, mapą, obrazem itp. Jeśli nie potrafimy definiować literalnie, musimy posługiwać się definicją metaforyczną. Znaczy to, że nie ma jednej jedynej definicji, lecz raczej nieograniczona liczba perspektyw, dzięki którym i poprzez które spoglądamy na *definiendum* (nawet niniejsze uwagi, pisze Shibles, są oglądem, perspektywą, jednostronną analizą przedmiotu). Pomaga to uchronić się przed popadnięciem w niewolę pojedynczej definicji czy metafory. Definicję uważa Shibles za metaforę, ponieważ pozwala to uporządkować liczne zagadnienia definiowania. Definicję można, tak jak metaforę, rozszerzyć, przyrównać do analogii i porównania. Definicja ma charakter metafory otwartej (*X* jest *Y*; np.: świat jest atomowy); pozbawiona jest dalszej specyfikacji, dzięki czemu bardzo różnie możemy ją interpretować.

Charakterystyczne są pytania, jakie należy, zdaniem Shiblesa, stawiać sobie rozbudowując metaforę lub definicję (model lub metaforę). Trzeba umieć odpowiedzieć: co przypomina ona zgodnie z naszymi doświadczeniami? co znaczy? czy jest spójna i użyteczna? A więc pragmatyka, semantyka i syntaktyka.

Sprawą szczególnie „niemiłą" Shiblesowi jest psychologizm, kwestionuje zatem i odrzuca wielorakie, nie zawsze dostrzegane jego przejawy. Na pseudopsychologii opierano liczne teorie metafory. Autor uważa, iż nie jest w swej niechęci osamotniony, ponieważ liczni przedstawiciele psychologii i filozofii odrzucają pojęcia tego typu, co: fantazja, wyobraźnia, *id*, *ego*, wola. Pseudopsychologią jest przekonanie, że sztuka wyraża emocję, umysłowość, wyobraźnię, idee. Nie mamy również jasnego rozeznania, co się kryje za określeniem „stany wewnętrzne", zwłaszcza że to też metafora. A sprawdzianem modelu czy metafory jest właśnie jego zrozumiałość dla innych ludzi. Jednym z celów wstępu Shiblesa jest ostrzeżenie czytelnika przed tymi różnymi kłopotami, ponieważ przy odnotowywaniu haseł unikano bezpośredniej krytyki i interpretacji.

Szczególnie atrakcyjny wydaje się pomysł ustanowienia wiedzy o me-

t a f o r z e j a k o n i e z a l e ż n e j d y s c y p l i n y b a d a w c z e j w obrębie retoryki. Shibles pragnie przełożyć tradycyjne „figury" retoryczne na koncepcję gier językowych, objaśnić oraz zbudować dla tych zjawisk „solidne podstawy filozoficzne". Chce stworzyć „nową retorykę" znaczącą filozoficznie, przystającą do języka naturalnego (z niego bowiem, według Shiblesa, pochodzi zaplecze filozofii) [6].

Zamykają esej wstępny 104 punkty będące cytatami z ciekawszych wypowiedzi na temat metafory bądź próbą lapidarnego ujęcia niektórych spostrzeżeń sformułowanych w sposób bardziej obszerny. Niemal wszystkie mogą stanowić punkt wyjścia do rozważań nad poszczególnymi aspektami metafory.

Przejdźmy teraz do samej bibliografii. Wyrywkowe sprawdziany kompletności zebranych danych, dotyczące jednak tylko materiału anglosaskiego, nie wykazały większych czy znaczących braków. Niewątpliwie gorzej przedstawia się sprawa tzw. *minor languages*, do których trzeba by zaliczyć również literaturę przedmiotu w języku polskim. Snobizm nakazywałby tu oburzyć się na autora, który nie odszukał choćby większości (skoro już nie: wszystkich) naszych publikacji. W końcu jednak wśród tych prac polskich, które dostrzeżone nie zostały, brak szczególnie ważkich czy odkrywczych. Można by więc stworzyć okazję do podsumowania naszych osiągnięć w tej mierze, nawet zresztą obliczoną „na świat", ogłaszając rzecz w języku np. angielskim.

Z indeksów, które tak znakomicie „uczytelniają" tę bibliografię, najmniej przekonujący jest pierwszy: *Extensive Works on Metaphor*. Maleńki i jakby na kolanie robiony. Nie byłoby wielką stratą, gdyby z niego całkiem zrezygnowano. Wspaniałe są dwa następne — wystarczy bowiem rzut oka i wiemy np., kto interpretował uwagi Arystotelesa na temat metafory, kto zajmował się sprawą ikony, obrazowania czy matematyki i metafory. Indeks trzeci to po prostu zestawienie zagadnień, z jakimi badaczom przyszło metaforę wiązać, a niekiedy utożsamiać; hasła mają więc postać: metafora jako... — jako przeciwstawienie, intuicja itp.

Podsumowując całą rzecz, nie można nie stwierdzić, że praca Shiblesa, z pewnością niewdzięczna w wykonywaniu, dobrze będzie służyła wielu badaczom tajemnic języka. Warto może dodać, iż będzie ona zapewne miała „ciąg dalszy", bowiem dwa różne wydawnictwa przygotowują wersje językowe tego dzieła: hiszpańską i portugalską.

Józef Japola

---

[6] W tym względzie Shibles jest niewątpliwie kontynuatorem tradycji brytyjskiej filozofii analitycznej.

V. K R O N I K A

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

SYMPOZJUM FRANCUSKO-POLSKIE POŚWIĘCONE LITERATURZE WIEKU OŚWIECENIA

(Wrocław—Karpacz, 30 listopada — 5 grudnia 1974)

Nie będzie przesadą, jeśli sympozjum francusko-polskie, zorganizowane przez Uniwerstytety Wrocławski i Warszawski (a właściwie przez instytuty polonistyki i romanistyki obu Uniwersytetów) przy udziale Pracowni Historii Literatury Oświecenia Instytutu Badań Literackich PAN, nazwiemy ważnym wydarzeniem nie tylko w historii rozwoju współpracy naukowców polskich i francuskich w dziedzinie badań nad literaturą obu krajów, ale i w dziejach badań nad literaturą Oświecenia w ogóle. I to nie dlatego, że sympozjum nadano odświętną szatę — otwarcie odbyło się w sali senatu Uniwersytetu Wrocławskiego, z udziałem przedstawicieli tutejszych władz miejskich i wojewódzkich oraz ambasadora Francji w Polsce — co świadczy o randze, jaką obie strony, polska i francuska, postanowiły nadać tej imprezie. Otóż było to pierwsze spotkanie zorganizowane na tak wielką skalę: przy jednym stole obrad udało się zgromadzić najwybitniejszych naukowców obu krajów, którzy zajmują się problematyką literatury wieku Oświecenia. Można dodać, że oprócz Francuzów i Polaków uczestniczyli w tym sympozjum przedstawiciele Belgii i Włoch, a w charakterze obserwatorów (i dyskutantów) — naukowcy z Węgier i Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

Uczestnicy sympozjum przedstawili tezy 24 referatów (teksty *in extenso*, powielone, zostały udostępnione przed właściwymi obradami), nad którymi wywiązała się ożywiona, niekiedy nawet ostra dyskusja. W ten sposób cel, jaki przyświecał organizatorom, mianowicie konfrontacja poglądów dotyczących podstawowej problematyki literatury oświeceniowej, estetyki i terminologii, oraz określenie miejsca literatury polskiej w Oświeceniu europejskim, został osiągnięty; nie oznacza to jednak, że wszystkie problemy zostały do końca wyjaśnione.

Niepodobna w stosunkowo krótkim sprawozdaniu streścić wszystkich referatów i dyskusji. Warto jednak bliżej zatrzymać się nad kilkoma wystąpieniami, w których poruszone zostały najistotniejsze problemy badawcze. Od razu na wstępie należy zaznaczyć, że większość referatów oraz głosów w dyskusji nawiązywała do wyników najnowszych badań nad wiekiem Oświecenia, co można było łatwo stwierdzić porównując referat wprowadzający, wygłoszony przez sekretarza generalnego Société d'Etudes du XVIIIe Siècle, Jeana Ehrarda, o stanie badań nad wiekiem XVIII — z wystąpieniami uczestników sympozjum. Przedmiotem obrad nie była tradycyjna, odrzucana już w nowszych badaniach, statyczna interpretacja wieku XVIII jako wieku „rozumu", rodzącego opozycję, która wyraziła się inwazją „uczucia". Uwydatniano nowy sposób widzenia Oświecenia jako formacji kulturalnej stanowiącej szczególne ogniwo w procesie historycznym, ogniwo o charakterze przełomowym i rewolucyjnym, wynikającym z całokształtu przemian społeczno-ekonomicznych, politycznych i filozoficznych, które wpłynęły na określo-

ny obraz tej formacji w różnych krajach. Tezy te uwypuklono przede wszystkim w dwóch referatach, które można uważać za podstawowe w omawianym sympozjum: Jeana Ehrarda (Clermont) i Mieczysława Klimowicza (Wrocław).

Tematem referatu Ehrarda była tradycja i nowatorstwo w literaturze francuskiej XVIII wieku. Autor zajął się analizą stosunku idei do form i sprzeciwił się ujęciu tej dychotomii jako opozycji między konserwatyzmem literatury a śmiałością idei, która to opozycja przybierała niekiedy postać relacji odwrotnej: przewagi cech formalnych tej literatury nad treścią. Ehrard dowodził, że nie można rozdzielić analizy treści i analizy formy (*fond et forme*) przy badaniu tekstów XVIII-wiecznych, pewna zaś rozbieżność między tezami estetycznymi i poglądami krytyków a praktyką literacką może być uważana za zjawisko normalne, spotykane nie tylko w omawianej epoce.

Rozwijając swą tezę Ehrard prześledził ewolucję idei filozoficznych w. XVII i XVIII oraz równolegle — rozwój form literackich. W tej ostatniej dziedzinie wskazywał na kontynuację form XVII-wiecznych w stuleciu następnym i jednoczesny rozwój innych, nie ujętych w *Sztuce poetyckiej* Boileau, takich jak powieść, a także nowo powstałych, jak drama. Szczególną uwagę zwrócił autor na kształtowanie się form narracyjnych i nobilitację literacką powieści, która posiada cechy nobilitacji społecznej. Ehrard podkreślił znaczenie formy i wskazał, że sposób, w jaki wielki talent przemawia do czytelnika, jest o wiele skuteczniejszy niż dyskursywne przekazywanie tej samej treści. A zatem upodobanie wieku XVIII do technik narracyjnych odbiegających od linearności klasycznego opowiadania nie jest wyłącznie wyborem literackim. Także autobiograficzną narrację uznać można za wyraz definitywnego zerwania z tradycyjnym opowiadaniem epickim. Nowe techniki odpowiadały zasadniczym tendencjom wieku: wzrostowi zainteresowania eksperymentem oraz akceptacji pojęcia względności rzeczy.

Pojawiającej się w XVIII w. mody na dialog, formę podawczą często stosowaną w powieściach i tzw. *littérature d'idée*, nie można tłumaczyć wyłącznie, jak to dotychczas czyniono, zwyczajem uważania sztuki za przedmiot konwersacji. Ehrard zanalizował trzy funkcje dialogu: dydaktyczną, satyryczną i heurystyczną, zatrzymując się głównie na tej ostatniej. W dialogu nie chodziło o udowodnienie prawdy czy wytknięcie błędów, lecz o konfrontację poglądów sprzecznych, podanie wszystkich „za" i „przeciw", bez formułowania ostatecznych rozwiązań. Ten charakter otwarty dialogu heurystycznego współistniał z mało dotychczas zbadanym upodobaniem do „niedokończoności" („*la prédilection pour l'inachevé*"). To „niedokończoność" np. w powieści Marivaux czy Crébillona idzie w parze z nieokreślonością zawartego w nich systemu moralnego. Innym wyrazem „niedokończoności" są rozwiązania dwuznaczne, czasami ironiczne, lub pytania pozostawione bez odpowiedzi.

Duże znaczenie form otwartych w literaturze XVIII w. stanowi podstawę wprowadzenia do terminologii literackiej pojęcia „rokoko", zapożyczonego ze sztuk plastycznych. Rokoko w literaturze związane jest z racjonalistycznymi podstawami filozofii oświeceniowej, wskazuje na jej ograniczenia, uwydatnia jej słabe strony, podaje w wątpliwość jej stwierdzenia: wyrażając zaufanie do rozumu, ukazuje jednocześnie jego ułomności. Upodobanie do „niedokończoności" wyjaśnił najlepiej sam Diderot, tłumacząc, dlaczego piękny szkic bardziej przykuwa naszą uwagę niż piękny obraz: otóż „niedokończoność" jego zdaniem zawiera więcej życia, a mniej formy.

Inicjatorem wprowadzenia terminu rokoko do badań literackich we Francji jest Roger Laufer (Paris-Vincennes). Uczony ten na sympozjum przedstawił

referat pt. *Rokoko i Oświecenie.* Zaprezentował on zaktualizowane poglądy na temat rokoka, które były przedmiotem jego tezy doktorskiej i które rozwinął w znanej monografii o Lesage'u z 1971 roku. Podkreślił szczególną wagę badania tekstu na podstawie stylu — a terminu tego używa on w sensie bardzo szerokim. Zdaniem Laufera styl jest zjawiskiem historyczno-strukturalnym, określanym przez zawarty w tekście dyskurs ideologiczny; dyskurs ten można nazwać odbiciem wizji świata lub „*Zeitgeist*".

Laufer sytuuje rokoko między barokiem a neoklasycyzmem, stwierdzając przy tym, że utrzymało ono równowagę między wybujałością baroku a surowością neoklasyczną — równowagę subtelną, choć nietrwałą. Swój punkt widzenia uzasadniał przykładami z dziedziny rzeźby, sztuki meblarskiej, muzyki, a także z zakresu ornamentacji książek. Podobne wnioski można również wyciągnąć z analizy stylu piśmiennictwa. Z poprzedniego stulecia styl ten zachował, jako naczelną zasadę — naturalność, ale w XVIII w. na termin ten składają się dawne trzy pojęcia: naturalność, prawdopodobieństwo i stosowność (*bienséance*). Styl ten nie jest uzależniony od *bienséance*, ale od tzw. natury rzeczy. Adekwatności przedmiotu i stylu nie osiąga się już poprzez imitację, lecz dzięki produkcji analogicznej. To samo dotyczy *adequatio rei et intellectus*; stosunek idei do rzeczy nie polega już na założonej *a priori* zewnętrznej harmonii między człowiekiem a uniwersum, lecz wynika z łączących je praw naturalnych. Stąd wywodzi się dialektyczny związek między słowem a ruchem. Porządek myśli nie jest już logicznym związkiem ponadczasowym, lecz rozpatruje się go jako ruch postępujący.

Jeśli idzie o zagadnienia „czysto" literackie, Laufer, opierając się na poglądach Luciena Goldmanna, zwraca uwagę na eseistyczny charakter literatury w. XVIII, co łączy się poniekąd z przedstawionymi przez Ehrarda poglądami o strukturach otwartych w piśmiennictwie tej epoki. Pisarze szukali odpowiedzi na pewne podstawowe zagadnienia dotyczące egzystencji człowieka, zdając sobie sprawę, że ich nie znajdą. Nie wywoływało to sarkazmu, ale nie dawało już podstawy do błogiego zadowolenia. Te nowe relacje nawiązywały, zdaniem Laufera, do teoretycznych źródeł rokoka; właśnie rozpatrywanie problematyki literackiej w powiązaniu ze zjawiskami dotyczącymi innych rodzajów sztuki, przy świadomym użyciu terminologii jako swego rodzaju konwencji, ułatwia zrozumienie złożoności epok w ogóle, a konkretnie, w omawianym przypadku — okresu nazywanego Oświeceniem.

Mieczysław Klimowicz w referacie pt. *Człowiek polskiego Oświecenia wobec historii* omówił problemy szczególnie charakterystyczne dla rozwoju naszej myśli XVIII-wiecznej i jej wpływu na kształtowanie się polskiego modelu Oświecenia. Z jednej strony oddziaływały tu wpływy francuskie, które zaznaczyły się już w pierwszej fazie (1730—1764); już wtedy Konarski podważył podstawowe zasady historiozofii sarmackiej, opierającej się na uznaniu roli Opatrzności za główny czynnik sprawczy w dziejach oraz na mesjanistycznej koncepcji narodu wybranego, i stwierdził, że człowiek sam jest twórcą historii. Z drugiej strony na nowe koncepcje historiozoficzne, zwłaszcza w latach tzw. Oświecenia stanisławowskiego, wpłynęła sytuacja Polski przed rozbiorami i w czasie rozbiorów, co spotęgowało rolę pierwiastka narodowego w polskiej myśli tego okresu. Polemika z historiografią stała się rozprawą z wzorcami i mitami kultury feudalnej, odrzucanymi w imię prawdziwego przedstawienia zdarzeń historycznych oraz racjonalistycznej oceny wielkich osobowości z minionych epok.

Interpretacja historyzmu oświeceniowego w Polsce wiąże się z właściwym określeniem znaczenia i zakresu sentymentalizmu i preromantyzmu. Dzięki no-

wemu spojrzeniu na przeszłość odkryto walory *Pieśni Osjana*, a następnie rozpoczęto poszukiwanie własnych źródeł dotyczących prehistorycznego okresu dziejów Polski, m. in. w pieśniach ludowych. W ten sposób russowski mit „początku", „stanu natury", został niejako „unarodowiony". Co więcej, arkadyjski obraz dawnych dziejów narodu przeciwstawiono współczesnej depresji obyczajów. Zwrot ku przeszłości wyraził się również w formowaniu nowego typu liryki rycerskiej, stylizowanej według wzorów dworskiej kultury średniowiecznej. Liryka ta stała się nową stylizacją mitu „przodków poczciwych", służąc organizowaniu świadomości narodowej w chwili zagrożenia niepodległości kraju. Przykładem jest tu model patriotyzmu sformułowany w kręgu oddziaływania Puław (Czartoryscy), posiadający punkty styczne z hasłami głoszonymi w okresie Sejmu Wielkiego oraz powstania kościuszkowskiego.

Także na terenie teatru zaznaczyło się zainteresowanie przeszłością historyczną. W okresie Sejmu Wielkiego powstały sztuki teatralne stanowiące kontaminację tragedii klasycznej z dramą i formami operowymi; dominowała w nich problematyka polskiego średniowiecza. Wiele tych utworów wypełniły aluzje do aktualnej sytuacji politycznej i społecznej. Polemiki między republikanami szlacheckimi a reformatorami z kręgu Stanisława Augusta, między głosicielami nowoczesnej antyfeudalnej koncepcji narodu szlachecko-mieszczańskiego a zwolennikami koncepcji feudalnej Rzeczypospolitej, mającej się opierać na wzorach obcych, głównie francuskich, doprowadziły do nowego spojrzenia na rodzimą kulturę. Zwrotowi ku rodzimości towarzyszyło nie tylko poszukiwanie własnych tradycji „początku", „powrotu do źródeł". Przeszłość stała się współistniejącą rzeczywistością, tkwiącą w krajobrazie, architekturze, pomnikach i dziełach sztuki. Ten nowy, emocjonalny stosunek do dziejów narodowych udzielił się nawet Stanisławowi Augustowi podczas podróży do Kaniowa. Opisane zjawiska świadczą o wczesnym pojawieniu się w Polsce elementów, które złożyć się miały na preromantyzm.

Analiza stosunku człowieka w. XVIII do historii i jego odzwierciedlenie w literaturze wykazuje, że polskie Oświecenie dokonało istotnych przeobrażeń w dziedzinie świadomości społecznej i rozpoczęło okres myślenia historycznego, w którym dominowała kategoria narodu. Wprawdzie dopiero romantycy stworzyli w Polsce nowoczesną koncepcję kultury, ale pierwsza rewolucja, polegająca na zasadniczej zmianie stosunku człowieka do historii i równoczesnym kształtowaniu się nowego stosunku społeczeństwa do przyrody, dokonała się przedtem, w kulturze Oświecenia.

Równolegle niejako do Rogera Laufera problem sentymentalizmu i rokoka w literaturze polskiego Oświecenia przedstawiła Teresa Kostkiewiczowa (Warszawa, IBL). Autorka w swoim wprowadzeniu do dyskusji zwróciła szczególną uwagę na teoretyczne podstawy prądów literackich, sentymentalizmu i rokoka, oraz na ich miejsce w oświeceniowej formacji kulturowo-literackiej. Wykazując nieopozycyjność tych prądów wobec polskiej wersji XVIII-wiecznego klasycyzmu, ukazała jasno ich odmienne koncepcje. Sentymentaliści widzieli w literaturze narzędzie kształtowania autentycznych więzi międzyludzkich, opartych na wzajemnej sympatii i zrozumieniu; literatura miała również realizować pewne zamierzenia dydaktyczno-moralizatorskie, inne jednak i inaczej realizowane niż w literaturze klasycystycznej. Zdaniem przedstawicieli sentymentalizmu twórczość literacka była terenem prezentacji wewnętrznego życia człowieka oraz refleksji nad właściwościami jego natury i jego miejscem w świecie, a także sposobem poznawczej eksploracji świata w jego przejawach jednostkowych i konkretnych. Formułowali przy tym postulaty pod adresem twórców i wobec dzieł; wszędzie pojawiały się

terminy takie, jak „czułość”, „prostota”. Realizacja wysuwanych postulatów wpłynęła na zmianę kształtu kompozycyjnego i stylistyczno-językowego utworów z jednoczesnym ich wzbogaceniem z punktu widzenia stosowanych środków wyrazu. Spowodowała jednak także i ograniczenia w zakresie tematyki, wyłączając z pola zainteresowania literatury zjawiska sprzeczne z zasadą „delikatności”. Elementy programu polskiego sentymentalizmu przedstawiła Kostkiewiczowa na przykładzie liryki, powieści sentymentalnej oraz dramatu.

Definiując pojęcie rokoka jako prądu literackiego polskiego Oświecenia autorka podkreśliła fakt, że właściwości tego prądu mają charakter wewnętrznie mniej spójny niż w przypadku klasycyzmu i sentymentalizmu, ale wykazują wobec tych ostatnich odrębność w podstawowych zagadnieniach. Rokoko odrzuciło dydaktyczno-moralizatorskie funkcje literatury i jako jej rolę ukazało dostarczanie rozrywki i przyjemności estetycznej spowodowanej dążnością do nadania wypowiedzi możliwie doskonałej formy. Moralistykę zastąpiono swoistą orientacją poznawczą, traktującą świat jako przedmiot całkowitego bezinteresownego zaciekawienia. Terenem penetracji stało się życie społeczne; abstrakcyjne rozważania o dobrej naturze ludzkiej zastąpiono analizą społecznych uwarunkowań ludzkich czynów, poszukiwaniem motywacji postępowania w obliczu takich sił motorycznych, jak pieniądz, pragnienie zbytku, moda itp. Pisarz ograniczał się jednak do roli nieufnego obserwatora, a najwyżej demaskatora, nie wiążąc swoich wypowiedzi z intencjami moralizatorskimi.

Przy porównaniu referatów Laufera i Kostkiewiczowej nasuwa się wniosek, że w pierwszym zwrócono szczególną uwagę na odmienność sposobu przedstawienia treści w „wielkich” dziełach francuskiego Oświecenia, znajdujących się niekiedy na pograniczu literatury i filozofii, podczas gdy w drugim dokonano analizy rokoka jako prądu literackiego bardziej na płaszczyźnie estetycznej, ukazując jednocześnie jego źródła w zjawiskach społecznych oraz zmieniających się ideach filozoficznych.

Zagadnieniem rokoka w Polsce zajął się również znany slawista włoski Sante Graciotti (Rzym). Omówił on ten prąd w powiązaniu z problematyką Arkadii, typową dla oświecenia włoskiego, której elementy występują również w literaturze innych krajów europejskich.

Problematyką estetyczną w. XVIII zajęli się ponadto Jacques Chouillet (Paryż, Nouvelle Sorbonne) oraz René Démoris (Lille). Chouillet, autor wydanej niedawno cennej monografii *Esthétique des Lumières*, przygotował referat pt. *Obraz przyszłej wiedzy u Diderota*. Wychodząc z założenia, że w Oświeceniu dokonało się przejście od metafizyki piękna do techniki jego „produkcji”, Chouillet zademonstrował, w jaki sposób „obraz przyszłej wiedzy” stał się u Diderota aktem *par excellence* poetyckim. Nie negując zasług naukowych wielkiego encyklopedysty, Chouillet podkreślił nierozerwalny związek, jaki istniał w w. XVIII pomiędzy zjawiskami dziś uważanymi za wyłączające się wzajemnie, jak np. estetyka i refleksja naukowa.

René Démoris mówił o aspektach dynamicznych w stosunku wzajemnym malarstwa i literatury wieku Oświecenia. Autor wskazywał m. in. na istnienie zbieżnych zjawisk w obu dziedzinach sztuki. Jako przykłady podał m. in. zbieżność klas przedmiotów typowych w prezentacji literackiej i malarskiej oraz możliwość porównań między powieścią składającą się z łączonych fragmentów mniejszych utworów a „fragmentowaniem akcji” np. w malarstwie Watteau; w obu wypadkach można również dokonać analizy zdolności narracyjnej (*capacité narrative*) dzieł.

Bogaty był również repertuar referatów dotyczących rozwoju stosunków polsko-francuskich w okresie Oświecenia. Wymienić tu należy przede wszystkim prace Zdzisława Libery i Ewy Rzadkowskiej (Warszawa). Libera zajął się problematyką klasycyzmu polskiego w w. XVIII i jego stosunkiem do klasycyzmu francuskiego. Analiza klasycyzmu epoki stanisławowskiej wykazuje obecność pierwiastków wchodzących w skład francuskiego klasycyzmu XVII-wiecznego oraz XVIII-wiecznego; powstała zatem niejako fuzja tych klasycyzmów przeniesionych w inne warunki historyczne i społeczne. Podobieństwa, zwłaszcza zaś oparta na takich samych przesłankach postawa wobec antyku (łącznie ze sformułowanymi w nim archetypami), oraz różnice wynikające z odmiennej sytuacji w Polsce, a także z przesunięć czasowych (klasycyzm ukształtował się tu później), znalazły w referacie bogate umotywowanie.

Podobną problematyką zajęła się Ewa Rzadkowska, biorąc za punkt wyjścia recepcję *Inkasów* Marmontela w Polsce. Ten wąski, zdawałoby się, temat autorka potrafiła wzbogacić do tego stopnia, że jej referat stał się czymś w rodzaju syntetycznego, wzorcowego metodologicznie studium o recepcji, ważnego również z punktu widzenia metodologii badań komparatystycznych. Ponadto referat Rzadkowskiej wniósł do badań nad polskim Oświeceniem wiele elementów wyjaśniających przyczyny szczególnego zainteresowania Marmontelem w naszym kraju.

Anna Nikliborcowa (Wrocław) zajęła się literaturą francuską przeznaczoną w Polsce w. XVIII dla młodzieży. Jest to ważny problem z dziedziny stosunków kulturalnych polsko-francuskich tego okresu — ze względu na znaczny udział dzieł francuskich w procesie edukacji w wieku Oświecenia. Autorka nie tylko dotarła do wielu ciekawych źródeł, ale także wyjaśniła przyczyny zainteresowania określonymi dziełami i ich interpretacje z punktu widzenia przydatności dla ówczesnej dydaktyki.

Zagadnieniami szkolnictwa w Polsce w. XVIII zajął się również Lucjan Grobelak (Warszawa). W swoim studium stanowiącym część obszerniejszej pracy podał informacje o rozmieszczeniu sieci szkół francuskich w Polsce i jednocześnie wskazał, przecząc dotychczasowym opiniom, dowody zainteresowania językiem francuskim nie tylko wśród ludności pochodzenia szlacheckiego.

Niektórzy referenci nie przybyli osobiście, przysyłając jedynie swe teksty. Referat Aliny Aleksandrowicz (UMCS, Lublin) dotyczył zagadnień związanych z działalnością salonu Marii Wirtemberskiej, który — w ślad za współczesnymi — autorka nazwała polskim Hotelem Rambouillet. Laurent Versini (Nancy) zajął się twórczością Stanisława Leszczyńskiego, związanego z Nancy, w szczególności zaś jego obrazowaniem i ulubionymi tematami. Na kilku przykładach pokazał on podstawy identyfikacji niektórych anonimowych tekstów przypisywanych Leszczyńskiemu, biorąc właśnie za punkt wyjścia obsesyjnie powtarzające się w jego pismach obrazy i tematy, głównie związane z morzem.

Spośród innych referatów wymienić należy studium Rogera Merciera (Lille) o pojęciu pracy w powiastkach Woltera, podkreślające nowość ujęcia tego problemu w literaturze i filozofii wieku Oświecenia. Andrzej Siemek (Warszawa) przedstawił się jako dojrzały już, mimo młodego wieku, badacz — w studium o ambiwalencji w twórczości Crébillona-syna. Przy analizie pojęcia libertynizmu wskazał na jego nacechowania negatywne i pozytywne, poszukując ich odpowiedników m. in. w warstwie narracyjnej tzw. powieści libertynistycznej. Mieczysława Sekrecka (Wrocław) w nadesłanym referacie scharakteryzowała wizję rewolucji u Saint-Martina (którego twórczości poprzednio poświęciła głośną dziś w świecie

specjalistów oświeceniowych rozprawę). Szczególny nacisk położyła autorka na ewolucję poglądów Saint-Martina w rozpatrywanej dziedzinie, jego *Lettre à un ami* określiła jako dokument otwierający nowy etap w dziejach myśli politycznej dotyczącej roli rewolucji w historii narodu. Z kolei Zofia Sinko (Instytut Badań Literackich) przedstawiła studium o powieści zachodnioeuropejskiej w świadomości literackiej polskiego Oświecenia. Na podstawie danych pochodzących głównie z inwentarzy bibliotek wyciągnęła interesujące wnioski, określające nie tylko charakter czytelnictwa w kręgach szlacheckich Polski XVIII-wiecznej, ale i źródła polemik na temat powieści jako gatunku literackiego, które nie ominęły naszego kraju i mogą stanowić ważny przyczynek do analizy rozwoju powieści w Europie. Krystyna Gabryjelska (Wrocław) omówiła koncepcję powieści sformułowaną przez L. S. Merciera, wskazując na fakt, że nie doceniany dziś pisarz zawarł w swoim dziele wiele nowatorskich myśli z zakresu teorii literatury.

Sympozjum nie ograniczyło się do zagadnień pozostających w zasięgu nauki o literaturze. Bogdan Suchodolski (Warszawa; referat nadesłany) zajął się problemami antropologii filozoficznej wieku Oświecenia; Henryk Hinz (Warszawa) — fizjokratyzmem jako źródłem filozofii Oświeceniowej; Marian Skrzypek (Warszawa) dokonał analizy recepcji Holbacha w Polsce w. XVIII. Jeerom Vercruysse (Bruksela) mówił o pierwiastkach filozofii Braci Polskich w materializmie francuskim w. XVIII, posługując się głównie przykładem dzieł Holbacha. Na potwierdzenie swych poglądów Vercruysse przytoczył dane zawarte w mało znanych i rzadziej jeszcze cytowanych materiałach. Problematykę historyczną reprezentował na sympozjum referat Andrzeja Zahorskiego (Warszawa), przedstawiający polski stan badań nad zagadnieniem rewolucji francuskiej.

Wreszcie należy wspomnieć o referacie Jeana Decottignies (Lille), rozważającego na przykładzie powieści pani de Tencin niektóre teoretyczne podstawy analizy tekstu literackiego. Autor nawiązał do prac Michela Foucaulta i w sposób bardzo wnikliwy i systematyczny zbudował swój własny system badawczy oparty na rozróżnieniu *fable* i *fiction*. Referat wywołał dyskusję o charakterze ogólnym, która nie podważała samej metody, realizowanej zresztą z dużym znawstwem, ale stawiała znak zapytania nad celowością operowania systemami działającymi zasadniczo w obrębie własnego języka tej metody. Gdy tylko przyjęta terminologia nie jest akceptowana lub gdy jest niewłaściwie rozumiana, system staje się na ogół wyłącznie domeną samego badacza. Zastanawiano się więc, czy dla rozwoju badań literackich konieczne jest tworzenie nowych systemów opartych na nowej terminologii lub na nowych znaczeniach terminów dotychczas używanych albo zapożyczonych z innych gałęzi nauki, czy też można rozwijać nowe badania korzystając z aparatu pojęć powszechnie przyjętych, jeśli nawet nie są akceptowane przez niektórych innych badaczy.

Dyskusja ta, chociaż stanowiła tylko margines sympozjum, narzuca pewne wnioski ogólne. Oprócz coraz bardziej utrudnionej „komunikacji" między naukowcami nawet tej samej dziedziny, ze względu na mnożenie się różnych mikrosystemów badawczych lub — co się często zdarza i co miało miejsce również w czasie sympozjum — stosowanie terminów, z których każdy wymagał długiego definiowania, zauważono prawie absolutną nieznajomość problematyki kultury i literatury polskiej wśród wysokiej miary uczonych zagranicznych. Dyskusja była powszechna i nabierała charakteru prawdziwej wymiany opinii, gdy problematyka dotyczyła literatury czy filozofii we Francji; nawiasem mówiąc, nasi naukowcy zaprezentowali wysoki poziom znajomości literatury francuskiej i w dyskusjach nie tylko byli równoprawnymi partnerami, ale i niejednokrotnie, szczególnie gdy

chodziło o ścisłość wywodów teoretycznych, zaskakiwali francuskich kolegów (dodać należy, że obrady były prowadzone w języku francuskim). Natomiast po referatach odnoszących się do problemów literatury polskiej nasi goście ograniczali się niemal wyłącznie do pytań i często wyrażali zdumienie, że dopiero podczas sympozjum dowiadują się o zagadnieniach tak ważnych dla badania całokształtu problematyki Oświecenia europejskiego. Pogląd ten wyraził bardzo jasno Jean Ehrard w zaimprowizowanej dyskusji Komitetu Organizacyjnego sympozjum, nagranej przez Polskie Radio. Mimo żywych kontaktów z Polską jego znajomość problematyki naszej kultury jest dość ograniczona, ponieważ w języku francuskim i w innych językach dostępnych francuskim naukowcom ukazują się najczęściej prace o wąskim zakresie, rozrzucone po czasopismach naukowych nie zawsze znanych.

Na podstawie tej wypowiedzi, jak i opinii innych zagranicznych uczestników sympozjum, a także na podstawie obserwacji całokształtu obrad, można by sformułować następujące wnioski:

1. Jeśli chcemy propagować za granicą dorobek polskiej literatury i literaturoznawstwa (a dotyczy to także innych dziedzin humanistyki), należy w możliwie szybkim czasie wydać syntetyczne naukowe opracowania dotyczące epok literackich, prądów i dzieł czołowych naszych pisarzy w językach tzw. kongresowych, co pozwoliłoby zagranicznym naukowcom zorientować się w polskiej problematyce i ukazać te zjawiska, które stanowią rzeczywisty wkład Polski w literaturę i kulturę europejską.

2. Publikowanie prac w językach obcych nie jest wyrazem kompleksu; dzisiaj stało się to powszechne w świecie nauki, nawet wśród narodów, których języki były dotychczas uważane za światowe. Dlatego też należałoby zwrócić uwagę na możliwość rozpowszechnienia polskiej myśli naukowej w zakresie teorii literatury. Nie jest najważniejsze, czy będzie ona w pełni akceptowana, ale na pewno wzbudzi zainteresowanie, podobnie jak to miało miejsce w czasie sympozjum.

3. Należy zachęcić naszych romanistów (a także anglistów, germanistów, rusycystów itp. — udział polonistów w tych przedsięwzięciach jest zrozumiały sam przez się) do śmielszego podejmowania prac z zakresu szeroko pojętej komparatystyki. W tych dziedzinach mamy o wiele większe szanse dostępu na światowy rynek naukowy (z jednoczesnym propagowaniem naszej kultury) niż przygotowując prace o drugo- czy trzeciorzędnych pisarzach, którzy w ich własnych krajach nie budzą większego zainteresowania.

4. Ważnym sposobem przeprowadzania konfrontacji naukowych są spotkania, ale nie te uroczyste, organizowane od święta, lub też zbyt wąskie. Chodzi o spotkania ludzi rzeczywiście reprezentatywnych dla danej gałęzi nauki czy problematyki, z dokładnie ustalonym zawczasu zakresem obrad; przy tym bardzo celowe jest wcześniejsze powielenie referatów i ich dostarczenie uczestnikom przed rozpoczęciem obrad, jak właśnie uczyniono na omawianym sympozjum. Umożliwia to rzeczywistą dyskusję na podstawie konkretnych materiałów. Prace takiego sympozjum powinny być uwieńczone opublikowaniem materiałów, referatów i dyskusji, w możliwie szybkim czasie; wtedy stają się one punktem wyjścia do dalszej współpracy w omawianej dziedzinie.

Jako aneks do niniejszego omówienia podajemy nazwę oryginalną sympozjum oraz wykaz wygłoszonych referatów:

La littérature des Lumières en France et en Pologne
Esthétique. Terminologie. Echanges

Jean Ehrard, *Tradition et innovation au XVIIIe siècle. Les idées et les formes.*

Mieczysław Klimowicz, *L'homme des Lumières en Pologne en vue de l'histoire et de la tradition.*

Bogdan Suchodolski, *Les modèles de la personnalité humaine dans la littérature des Lumières en Pologne.*

Roger Mercier, *La notion de travail dans les „Contes" de Voltaire.*

Henryk Hinz, *La Physiocratie comme source philosophique des Lumières en Pologne.*

Jeroom Vercruysse, *Socinianisme polonais — Matérialisme français: affinités et diversités dans l'oeuvre d'Holbach.*

Marian Skrzypek, *La présence d'Holbach dans les Lumières polonaises.*

Andrzej Zahorski, *Révolution française dans l'historiographie polonaise contemporaine.*

Mieczysława Sekrecka, *La vision de la révolution dans l'oeuvre de Saint--Martin, le philosophe inconnu.*

Zdzisław Libera, *Les problèmes du classicisme polonais au XVIIIe siècle et son rapport au classicisme français.*

Roger Laufer, *Rococo et Lumières.*

Teresa Kostkiewicz, *Rococo et sentimentalisme dans la littérature polonaise des Lumières.*

Sante Graciotti, *Rococo et Arcadie en Pologne et leur liaison avec l'Europe.*

Jacques Chouillet, *L'image de la science future dans l'esthétique de Diderot.*

Zofia Sinko, *Le roman occidental dans la conscience littéraire de la Pologne des Lumières.*

René Démoris, *Essai d'esthétique comparée entre roman et peinture au XVIIIe siècle.*

Jean Decottignies, *Technique et pratique dans l'oeuvre de Mme Tencin.*

Krystyna Gabryjelska, *La conception du roman d'après L.-S. Mercier.*

Andrzej Siemek, *Le problème de l'ambivalence chez Crébillon-fils.*

Ewa Rzadkowska, *La carrière des „Incas" de Marmontel en Pologne.*

Laurent Versini, *Stanislas Leszczyński et les Lumières: images et thèmes favoris du Philosophe bienfaisant.*

Alina Aleksandrowicz, *„L'Hôtel Rambouillet" polonais.*

Anna Nikliborc, *La littérature française pour la jeunesse en Pologne du XVIIIe siècle.*

Lucjan Grobelak, *La géographie du réseau scolaire français en Pologne au XVIIIe siècle.*

Józef Heistein

La littérature des Lumières en France et en Pologne — Esthétique. Terminologie. Échanges

Jean Ehrard, Tradition et innovation au XVIIIe siècle: les idées et les formes.

Mieczysław Klimowicz, L'époque des Lumières en Pologne, en vue de l'économie et de la [illegible].

Bogdan Suchodolski, Les modèles de la personnalité humaine dans la littérature des Lumières en Pologne.

Roger Mercier, La notion de travail dans les „Contes" de Voltaire.

Henryk Hinz, La Physiocratie comme source philosophique des Lumières en Pologne.

[illegible] Wieczorek, Matérialisme polonais — Matérialisme français: affinités et diversités dans l'oeuvre d'Holbach.

[illegible] Skrzypek, La présence d'Holbach dans les Lumières polonaises.

[illegible] [illegible] polonais [illegible] l'Aufklärung [illegible].

[illegible] Skrzecka, La raison de la révolution dans l'oeuvre de [illegible], le philosophe [illegible].

[illegible] Libera, Les problèmes du classicisme polonais au XVIIIe siècle et rapport au classicisme français.

[illegible], [illegible] et Rousseau.

[illegible] Kostkiewicz, [illegible] et [illegible] dans la littérature polonaise des Lumières.

[illegible], [illegible] et [illegible].

Jacques Chouillet, L'image de la science future dans l'esthétique de Diderot.

Zofia Sinko, Le roman occidental dans la conscience littéraire de la Pologne des Lumières.

[illegible] D[illegible], Essai d'esthétique comparée entre roman et peinture au XVIIIe siècle.

[illegible] Decottignies, Technique et pratique dans l'oeuvre de Mme Tencin.

[illegible] Grzegorczyk, La conception du comte [illegible] J.-J. Rousseau.

[illegible] Siemek, Le problème de l'ambiguïté chez Crébillon-fils.

[illegible] [illegible]kowska, La carrière des „Jours" de Montesquieu en Pologne [illegible].

[illegible] [illegible], [illegible] et les [illegible] et [illegible] de la Philosophie [illegible].

[illegible] [illegible]drowicz, L'idée [illegible] polonais.

[illegible] Nikliborc, La littérature française pour la jeunesse en Pologne du XVIIIe siècle.

[illegible] [illegible], La géographie du roman [illegible] français en Pologne au XVIIIe siècle.

Józef Bańkał

VI. DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 2

SPROSTOWANIE

Szanowny Panie Redaktorze,

Czuję się w obowiązku sprostowania nieścisłości, które napotkałam w tak rzeczowej skądinąd książce p. Ireny Maciejewskiej: *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, PIW. Pomijając nawet obdarzenie mnie, jako córki poetki Bronisławy Ostrowskiej, obcym nazwiskiem Rudnickiej, idzie mi o inne jeszcze rzeczowe błędy. Owa mityczna „p. Halina Rudnicka" udziela informacji, których absolutnie nikomu nie dawałam, a które uznane zostały za argumenty w dalszych rozumowaniach. Spieszę zatem sprostować: z Charkowa wyjechaliśmy w kwietniu 1918 r. na pewno z Mieczysławostwem Treterami i maleńką ich córeczką. Zatrzymaliśmy się wszyscy w Kijowie. M. Treter rewindykował Bibliotekę Ossolineum do Lwowa, gdzie dojechaliśmy 3 maja. Obecności Staffa nie pamiętam, ale są wszelkie dane, że wracał z Treterami i z nami. O tym, by nie zatrzymał się we Lwowie, nie mogło być mowy. Dojechać do Warszawy pod okupacją niemiecką było trudno — wiele osób znajomych wracało z Rosji przez neutralną Szwecję — Staff nie mógł więc przyjechać do Warszawy bezpośrednio. I dlaczego miałby omijać rodzinny Lwów, pozostawione mieszkanie i bibliotekę!

Rodzice ze mną po pobycie w Krakowie i Lubelszczyźnie dotarli do Warszawy, już wolnej, w drugiej połowie listopada 1918 r. Kontakty nasze ze Staffem właśnie w tym okresie się urywają. Nie byłam nigdy „w bliskich, przyjacielskich stosunkach" ze Staffem, jak za „p. Rudnicką" podaje p. Maciejewska, ale od najwcześniejszego dzieciństwa pamiętałam go niezmiennie jako bliskiego przyjaciela Rodziców. Przy okazji nadmienię również, że Bronisława i Stanisław K. Ostrowscy nie korzystali nigdy z gościny pp. Henrykostwa Toeplitzów (jak podaje p. Maciejewska), natomiast byli przez cały czas pobytu w Charkowie w bliskim z nimi kontakcie (a w trzecim roku wygnania mieszkali w sąsiadującej z ich domem willi pp. Żmudzkich).

Co zaś do spraw poezji: nie wydaje mi się słuszne przytaczanie szeregu zdań z wiersza B. Ostrowskiej *List do p. Gabriela d'Annunzio* jako aluzji do ostatnich w tym okresie wierszy Staffa, *List* był bowiem pisany w maju 1915 r., podczas wojny, w Warszawie pod zaborem rosyjskim, ukazał się, mocno okrojony przez cenzurę, w „Kurierze Warszawskim". Wiersze zaś Staffa, jeśli drukowane były wtedy, to za kordonem austriackim, nie mogły być zatem znane Poetce. I jeszcze jedno — w swych cytatach p. Maciejewska nie opiera się na zbiorowym krytycznym wydaniu *Pism* Ostrowskiej — omawiając utwory używa dowolnych tytułów — raz *Obrona Złudy*, drugi raz — *Walka ze Złudą*, co przecież nie jest obojętne, zwłaszcza że oba tytuły są nieścisłe.

Łączę wyrazy prawdziwego szacunku

Halina Ostrowska-Grabska

WYJAŚNIENIA

Szanowny Panie Redaktorze —

W ostatnim „Roczniku Literackim" (za rok 1972) Juliusz Wiktor Gomulicki omawiając XVII tom *Polskiego słownika biograficznego* wytyka pominięcie jego opracowań w napisanym przeze mnie biogramie Wacława Rolicza-Liedera. W związku z tym proszę uprzejmie o umieszczenie następujących wyjaśnień.

1. Studium J. W. Gomulickiego z 1938 roku zostało — wraz z innymi pozycjami, np. z książką Stefana Napierskiego — wykreślone przez Redakcję PSB zgodnie z jej zasadami, według których nie umieszcza się takich pozycji bibliograficznych, które czytelnik może znaleźć we wskazanych w biogramie bibliografiach. W tym przypadku pozycję J. W. Gomulickiego wskazuje zarówno bibliografia w edycji Liedera z r. 1962, jak i bibliografia dotycząca Liedera w „Obrazie Literatury Polskiej". (*Nb.* studium J. W. Gomulickiego jest gęsto cytowane w mojej książce *Wacław Rolicz-Lieder* (Warszawa 1966), choć oczywiście po tylu latach nie mogło ono stanowić jedynego źródła informacji; wiele szczegółów wymagało poprawek, a zwłaszcza uzupełnień. Niektóre uzupełnienia udało mi się wprowadzić dopiero w omawianym biogramie, czego jednak recenzent „Rocznika" nie zauważył. Trudno mu było zapewne zauważyć, skoro całą uwagę skupił na śledzeniu pominięć własnych pozycji. Znamienne zresztą, że na s. 360 wyżej wymienionego „Rocznika Literackiego" aż pięć razy, z okazji różnych biogramów, zgłasza J. W. Gomulicki tego rodzaju pretensje).

2. W dokonanej przeze mnie edycji poezji Liedera, która ukazała się w roku 1962, dołączona została *Próba bibliografii* (tak właśnie: bardzo ostrożnie, brzmi tytuł, co łatwo sprawdzić). W bibliografii tej nie została wymieniona edycja J. W. Gomulickiego z roku 1960, ponieważ — o czym można się przekonać na podstawie kolofonu — obie edycje: J. W. Gomulickiego i moja, zostały oddane do składania w tym samym czasie. Dlaczego moja, już wcześniej gotowa, obszerniejsza edycja musiała czekać dwa lata na ukazanie się drukiem, o tym zapewne wie lepiej J. W. Gomulicki niż niżej podpisana. W gotowej edycji nie miałam możliwości robienia uzupełnień, dlatego brak w niej zarówno wydania poezji Liedera przez J. W. Gomulickiego, jak i mego artykułu, w którym wytykam poważne potknięcia tego wydania. We wszystkich natomiast następnych opracowaniach, to jest w książce o Liederze, w „Obrazie Literatury Polskiej" oraz w omawianym biogramie, wydanie J. W. Gomulickiego figuruje.

Proszę przyjąć, Panie Redaktorze, wyrazy głębokiego szacunku

Maria Podraza-Kwiatkowska

TREŚĆ ZESZYTU

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

CONTENTS OF THE FASCICLE

NADESŁANO DO REDAKCJI

Teksty z komentarzem

Guillaume Apollinaire: WYBÓR POEZJI. (Przełożyli: M. Baterowicz, A. Bederski, Z. Bieńkowski, St. Brucz, J. Czechowicz, A. L. Czerny, T. Czyżewski, J. Hartwig, M. Jastrun, K. A. Jaworski, R. Kołoniecki, A. Kosko, J. Kott, A. Kowalkowski, J. Kwiatkowski, J. Lisowski, W. Markiewiczówna, A. Międzyrzecki, St. Napierski, J. Rogoziński, A. Stern, Cz. Ważyk, J. Zagórski, M. Żurowski). Opracował Jerzy Kwiatkowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1975). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CXC, 498 + 6 wklejek ilustr. + errata na wklejce. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria II, nr 176. Cena zł 70.

Jan Wolfgang Goethe: CIERPIENIA MŁODEGO WERTERA. Wydanie trzecie, uzupełnione. Przełożył Leopold Staff. Opracowała Olga Dobijanka-Witczakowa. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1975). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CXII, 164 + 3 wklejki ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria II, nr 22. Cena zł 28.

Homer: ODYSEJA. (WYBÓR). Wydanie ósme, zmienione i rozszerzone. Przełożył Lucjan Siemieński. Wstępem poprzedziła Zofia Abramowiczówna. Wybór opracował i objaśnieniami opatrzył Jerzy Łanowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1975). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXXXII, 440 + 8 wklejek ilustr., 2 wklejki: tabl. genealog. i mapy. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria II, nr 21. Cena zł 60.

Karol Irzykowski: MYŚLI. Wybrał i przedmową poprzedził Ludwik Bohdan Grzeniewski. Warszawa 1974. „Czytelnik", ss. 144. Cena zł 20.

Ignacy Krasicki: BAJKI. Opracował Zbigniew Goliński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1975). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXXXII, 146 + 1 wklejka ilustr. „Biblioteka Narodowa" (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 220. Cena zł 30.

Zbigniew Morsztyn: WYBÓR WIERSZY. Opracował Janusz Pelc. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1975). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CVIII, 398, 2 nlb. + 4 wklejki ilustr. + errata na luźnej kartce. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 215. Cena zł 58.

ELIZA ORZESZKOWA O SOBIE... Wstępem opatrzył Julian Krzyżanowski. Warszawa 1974. „Czytelnik", ss. 172 + 8 wklejek ilustr. Cena zł 28.

Juliusz Słowacki: DZIEŁA WYBRANE. Pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. T. 1: LIRYKI I POWIEŚCI POETYCKIE. Opracował oraz wstęp napisał Julian Krzyżanowski, ss. LXVI, 424 + 1 wklejka ilustr. T. 2: POEMATY. Opracował Julian Krzyżanowski, ss. 498 + 1 wklejka ilustr. T. 3: DRAMATY. Opracował Eugeniusz Sawrymowicz, ss. 536 + 1 wklejka ilustr. T. 4: DRAMATY. Opracowała Maria Bokszczanin, ss. 558 + 1 wklejka ilustr. T. 5. DRAMATY. Opracował Eugeniusz Sawrymowicz, ss. 666 + 1 wklejka ilustr. Cena t. 1—5 zł 260.

Taras Szewczenko: WYBÓR POEZJI. (Przełożyli: Maria Bieńkowska, Tadeusz Chróścielewski, Jan Czarny, Konstanty Dumański, Tadeusz Hollender, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Kazimierz Andrzej Jaworski, Jerzy Jędrzejewicz, Anna Kamieńska, Leopold Lewin, Jerzy Litwiniuk, Eustachy Łapski, Bohdan Łepki, Marian Piechal, Włodzimierz Słobodnik, Leonard Sowiński, Stanisław Strumph-Wojtkiewicz, Władysław Syrokomla, Kazimierz Wierzyński, Bohdan Żyranik). Opracował Marian Jakóbiec. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1974). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CXXXIV, 354 + 4 wklejki ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria II, nr 178. Cena zł 55.

Eseje, studia, monografie

George Gömöri: CYPRIAN NORWID. New York (1974). Twayne Publishers, Inc., ss. 162. „Twayne's World Authors Series. A Survey of the World's Literature". 305. Sylvia E. Bowman, Indiana University — General Editor. „Poland". Irene Nagurski — Editor.

Wiktor Gusiew: ESTETYKA FOLKLORU. (Tytuł oryginału: Виктор Евгеньевич Гусев: ЭСТЕТИКА ФОЛЬКЛОРА. Przełożył Tadeusz Zielichowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 412. „Vademecum Polonisty. Biblioteka Przekładów". Redaktor naukowy serii: Janusz Sławiński. Cena zł 70.

David Welsh: JAN KOCHANOWSKI. Boston 1974. Twayne Publishers, Inc., ss. 160. „Twayne's World Authors Series. A Survey of the World's Literature". 330. Sylvia E. Bowman, Indiana University — General Editor. „Poland". Irene Nagurski — Editor.

Mirosław Korolko: KLEJNOT SWOBODNEGO SUMIENIA. POLEMIKA WOKÓŁ KONFEDERACJI WARSZAWSKIEJ W LATACH 1573—1658. Warszawa 1974. Instytut Wydawniczy „PAX", ss. 428 + errata na luźnej kartce. Cena zł 100.

Jan Kucharski: TWÓRCZOŚĆ STEFANA ŻEROMSKIEGO W LATACH 1882—1895. DZIENNIKI, OPOWIADANIA, NOWELE. Gdańsk 1974. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Oddział w Gdańsku, ss. 252. Gdańskie Towarzystwo Naukowe. Wydział I Nauk Społecznych i Humanistycznych. Seria Monografii. Nr 49. („Prace Komisji Nauk o Literaturze". Komitet Redakcyjny: Andrzej Bukowski przewodniczący, Hubert Górnowicz sekretarz, Bogusław Kreja, Jerzy Michno, Edmund Rabowicz). Cena zł 42.

Różne

HISTORYCZNOLITERACKIE PRACE ĆWICZENIOWE. (Pomoc naukowa dla studentów polonistyki KUL. Zredagowali: Wojciech Dąbrowski, Piotr Doroszewski, Tadeusz Polanowski. Opiekun naukowy Jadwiga Sokołowska). Lublin 1974. Katolicki Uniwersytet Lubelski (Zakład Małej Poligrafii KUL), ss. 68 + errata na wklejce. Cena zł 30.

„MEDIAEVALIA BOHEMICA" '74—4. Separatum. (Zdeněk Fiala Consilio Editorum Praesident. Praha 1974. Ústav Československých a Světových dějin ČSAV), ss. 124.

POLSKI SŁOWNIK BIOGRAFICZNY. Tom XX/1, zeszyt 84: Maria Józefa — Mathy Ignacy. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 200. Polska Akademia Nauk. Cena zł 60.

PAMIĘTNIK LITERACKI

Warunki prenumeraty

Cena prenumeraty rocznej	180.— zł
Cena prenumeraty półrocznej	90.— zł

Instytucje państwowe i społeczne — mające siedzibę w miastach wojewódzkich, mogą zamawiać prenumeratę za pośrednictwem miejscowych Oddziałów i Delegatur RSW „Prasa — Książka — Ruch" lub bezpośrednio w RSW „Prasa — Książka — Ruch", Przedsiębiorstwo Upowszechnienia Prasy i Książki, 50-502 Wrocław, ul. Hubska 8—14, konto NBP IV O.M. nr 1677-6-4025, w terminie do 25 listopada na rok następny.

Instytucje państwowe i społeczne — mające siedzibę w miejscowościach, w których nie istnieją Oddziały RSW „Prasa — Książka — Ruch", winny opłacać prenumeratę w terenowo właściwych urzędach pocztowych.

Prenumeratę krajową dla czytelników indywidualnych przyjmują urzędy pocztowe, listonosze i bezpośrednio RSW „Prasa — Książka — Ruch" (adres i konto — jak wyżej), w terminie do 10 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty.

Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę, o 40% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmowana jest przez Biuro Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Prasa — Książka — Ruch", 00-840 Warszawa, ul. Wronia 23, konto PKO nr 1-6--100024.

Sprzedaż zeszytów bieżących i uprzednich

Instytucje państwowe i społeczne oraz czytelnicy indywidualni mogą nabywać „Pamiętnik Literacki" w następujących placówkach:

Księgarnia Ośrodka Rozpowszechniania Wydawnictw Naukowych PAN — sprzedaż gotówkowa i wysyłkowa, pojedynczych zeszytów i w kontynuacji; płatność gotówką, przelewem lub zaliczeniem pocztowym — adres: ORPAN, 00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, konto PKO nr 1-6-100312;
Księgarnia „Ossolineum", 50-106 Wrocław, Rynek 8;
Główna Księgarnia Naukowa, 00-068 Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 7;
Księgarnia Naukowa, 31-118 Kraków, ul. Podwale 6.

Prenumeratorzy mieszkający za granicą mogą zamawiać „Pamiętnik Literacki" za pośrednictwem Centrali Handlu Zagranicznego „Ars Polona — Ruch", 00-068 Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 7, Bank Handlowy S.A., Warszawa, konto nr 1595-006-00710.

Indeks 37100/36852

Cena zł 45.—

INDEKS 37100/36852

W ZESZYCIE 3/1975 UKAŻĄ SIĘ NASTĘPUJĄCE PRACE:

ROZPRAWY I ARTYKUŁY: M. Eustachiewicz, Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich. — A. Kowalczykowa, Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności" Mickiewicza. — E. Chudziński, Chłopski ruch literacki w dwudziestoleciu międzywojennym. — S. Dąbrowski, Dwa Kleinerowskie schematy budowy dzieła literackiego. Uwagi hermeneutyczne — porównania — analizy. — ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO: L. Pszczołowska, Jamb w polskiej poezji. Cechy i sposoby realizacji wzorca. — MATERIAŁY I NOTATKI: W. Floryan, Tropami autografów Juliusza Słowackiego. — J. Kozłowski, „Jeszcze Polska nie zginęła" w tradycji pieśni socjalistycznej. — PRZEKŁADY (Alegoria w literaturze. I): D. L. Sayers, O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych. — M. W. Bloomfield, Alegoria jako interpretacja.

RECENZJE I PRZEGLĄDY

Informacje o systemie zamawiania i rozprowadzania „Pamiętnika Literackiego" podane są na III stronie okładki.

Adres Redakcji: 50-106 Wrocław, Rynek 9, IV piętro; tel. 3-89-20.